目　次

中央音乐学院图书館藏书
书号 K400.122
登記号 98520

序 言

柴科夫斯基的舞剧属于最受欢迎、最經常演出的俄罗斯古典艺术作品之列。听众和观众喜爱柴科夫斯基的舞剧里具有其他經典作家創作中人們珍視的特色，如深刻的內容、眞切动人、富有詩意等等，这些特色都表现在艺术性完美的、新穎的形式里。

早在十月革命后初期的、最严重的年代里，我們的剧院就曾經愼重地扶持柴科夫斯基的舞剧。在饥寒交迫的 1919 年，“大剧院”上演了«胡桃夹子»，这是該剧写成以后二十七年首次在莫斯科上演。1920 年和 1922 年，在同一舞台上«天鵝湖»有过两度不同的演出。1922 年和 1923 年，«睡美人»和«胡桃夹子»分别以空前的规模在列宁格勒恢复上演。革命后最初的十五年里，莫斯科和列宁格勒两地的剧院上演柴科夫斯基舞剧的次数要比革命前的皇家剧院四十多年里上演的次数还要多。后来，观众們对俄罗斯古典作品中的这一珍貴的部分的接触是愈加頻繁了。目前，人們很难举出一所沒有上演过柴科夫斯基舞剧的苏联歌剧舞剧院。在世界各剧院的剧目中，柴科夫斯基的舞剧一向占有牢固的地位。

早在苏联文化的发展初期，M·高尔基就曾經指出广大人民群众迫切要求看到人类性格中光明和美好的一面。他說：“……必須表现出豪迈的、热爱自己理想的英雄人物……”；“……必須給大家

指出全世界自古以来就向往的理想事物。"❶这种"理想性"（идеальность）是柴科夫斯基的一般作品，尤其是他的舞剧作品所固有的。不仅是这些作品的題材表现了柴科夫斯基舞剧的眞正涵义和規模。与其說是作品的題材（作品本身具有許多传統的舞剧程式，"华丽"时常超过了美），倒不如說是音乐和音乐所构成的舞台形象表现了柴科夫斯基舞剧中眞正的涵意和气魄。正是音乐把它們提到高度艺术概括的水平，使人們能够从中感到高尔基在上述引文里談及的人类性格的伟大之处和新的精神。

这些作品的力量在于有现实主义的、眞切的感情。这些作品中的一切童話成分和幻想成分，正象在民間童話里一样，不外乎是一种艺术手法、比喻方式，其中貫串着純粹人世間的、人的具体思想。这是一些刻划热烈的心灵、青春的感情、忠誠和自我牺牲精神的詩篇。柴科夫斯基的舞剧充滿着强烈的乐观主义精神以及对生活、对善良和光明的原則必然取得胜利的信心。

这些作品的美、丰富的感情和现实主义的象征性首先表现在柴科夫斯基的无限丰富的抒情曲調里。音乐的力量和內在重要涵意也表现在交响乐发展的力量和柴科夫斯基美妙的配器技巧里，表现在这位音乐剧作家和标題音乐大师的細致手法里。

柴科夫斯基的舞剧中丰富的思想性和高度的艺术性以及动人的抒情意味不断地吸引着广大的听众和观众，促使他們注意研究和思考这些作品，认識这些作品里包含的重大的艺术奧秘。

保持这一种艺术的生机，意味着积极地为它斗爭，摆脫陈规旧套、形式主义和虛伪习气。大家知道，过去墨守成规的舞剧传統对音乐在舞剧中的作用是十分輕視的。这一点也表现在柴科夫斯基

❶《高尔基論艺术》，莫斯科-列宁格勒1940年版，第177頁。

的許多舞剧演出里，其中音乐被人随意地改作和删减，而在舞蹈中，音乐的象征性內容时常受到輕視。

对古典遺产更大的歪曲在于某些形式主义者企图使柴科夫斯基的舞剧"现代化"。热心的"实驗家"拟出了和作曲家的构思毫无共同之处的新題材，按导演的爱好来安排音乐的曲目，夾进了一些类似"杂技舞蹈"或者变換布景的"运动平面"的"力度"因素，后者就其反艺术性說来，都是荒謬絕伦的。例如列宁格勒的一些尽人皆知的糟糕演出，如«胡桃夹子»(1929 年)和«天鵝湖»(1933 年)等等便是如此。

苏联批評界曾經不断反对过戏剧演出中的上述种种怪现象。臆想的、形式主义的实驗在我們的剧院里已經不复存在。但是，对柴科夫斯基舞剧的創作构思所采取的随便态度，并未根除尽絕。由于演出者的某些偏頗目的而任意剪裁情节与音乐的现象仍被姑息。这种方法如果拿来对待任何一个經典作曲家的歌剧和交响乐，那就不可想象了。这种表面上的創新之所以产生，往往由于人們畏縮不前，不积极于丰富舞蹈艺术的手法(这是最主要之点)，不去使导演处理手法深刻化。

杰出的苏联舞蹈大师一向以愼重关怀的态度对待舞剧中的音乐內容和戏剧內容。他們在柴科夫斯基的舞剧里創造了就其动人的詩意和技巧两方面說来十分出色的一些形象，只要举出天鵝、阿芙乐拉和克拉拉等角色的杰出扮演者，如 Г. 烏兰諾娃、М. 谢苗諾娃、О. 列比兴斯卡雅、Н. 杜津斯卡雅等人便足以証明。富于創作天才、勤于探索的舞剧編导們为提高舞剧演出的思想、艺术水平作了很多工作。近年以来，人們努力在舞台表演和乐队演奏方面恢复柴科夫斯基舞剧的眞正內容，使其摆脫陈规旧套，并用各种导演

和表演手段强調其中最本质的、創作上最先进的因素。在这方面足以作为代表的是斯坦尼斯拉夫斯基与聶米罗維奇-丹欽科剧院的演出。这个演出并非无懈可击，但它显然是新穎的、方向正确的。当然在这方面还有許多事情要做。苏联舞蹈大师們当前的重大任务之一就是去深刻而完美地体现柴科夫斯基总譜的精神。

这本学术性的普及讀物的目的有二。首先，作者写的是一本指南书(就这个詞的狹隘含义而言)，这本指南书主要不是針对演出(每一种演出的处理都各有其特征，要求独立的描述和分析)，而是披露柴科夫斯基这三部舞剧总譜的本来面目。本书的第二項目的在于帮助音乐家和眞正的艺术爱好者比較深入地研究柴科夫斯基的舞剧。本书的緒論主要便是为此目的而写的，其中談到柴科夫斯基的舞剧音乐的历史意义問題，并且試图說明它的一切最重要的风格特征。

写緒論时，Ю.И.斯洛尼姆斯基、В.М.包格丹諾夫-貝列卓夫斯基、Ю.巴赫魯申等人在俄罗斯舞剧史方面的著作、В.В.雅科夫列夫的論文和当面賜教給了作者很大的帮助。



柴科夫斯基的舞剧音乐(緒論)

一、踏上舞剧的道路

柴科夫斯基于1877年写成第一部舞剧——«天鵝湖»，当时他已經是几部歌剧、交响乐、交响詩和四重奏的作者了。«罗密欧与朱丽叶»(Ромео и Джульетта)、«里米尼的弗朗契斯卡»(Франческа да Римини）和«鉄匠瓦庫拉»（Кузнец Вакула）的作者柴科夫斯基当时已經显示出自己的高度艺术水平。这样一位作曲家来研究舞剧音乐，在当时要算是一件不平常的事情。柴科夫斯基跨进了并且掌握了新的創作領域，那种輕易而自然的气势显得十分惊人。

F. 拉罗什在他对柴科夫斯基的舞剧音乐最初的一篇批評文里，在一篇談到莫斯科上演的«天鵝湖»的文章里已經指出了这一

点。他說:“除了絕少的例外,一般严肃的、眞正的作曲家是不碰舞剧音乐的……老实說,在到剧院去的时候,我有些为音乐的效果和平易性担心……我害怕……他(指柴科夫斯基——作者注)由于不必要的拘泥,写出对于舞剧說来格调过分华丽、过于缺乏动人的感情和平易的曲調的一种音乐。我从最初的几个章节里就看出作曲家已經避开了这个暗礁……柴科夫斯基先生很容易就窺破了舞剧风格的特征,誰也沒有能够料到一个写过这么多交响乐、四重奏和序曲的杰出作者能够做到这一点……他的音乐是十足的舞剧音乐,同时也能使严肃的音乐家感到它十分出色有趣。”❶

后来Г. 拉罗什曾經屡次表示这个正确的见解,他着重指出,柴科夫斯基对舞剧音乐的研究中沒有絲毫压制他自己的創作个性、沒有半点妥协和純粹順应专业性要求的影子。按拉罗什的話来說,柴科夫斯基之成为舞剧作曲家,“不是因为他特别善于順应一些自己生疏的要求,而是因为在他的性格的深处包含着創作舞曲的才能。”❷

在柴科夫斯基的初期創作中就表现了写舞曲的傾向和才能。我們記得,他最初写的一些交响乐总譜里便有一些“代表性舞曲”,后来这些舞曲被安排在歌剧«市长»(Воевода)里。早在他初期的交响乐作品里就出现了一些出色的圓舞曲范作以及另外一些具有鮮明舞蹈色彩的音乐段落。❸七十年代末曾經創作了結尾带有民間舞曲«春之歌»(Веснянка)的第一鋼琴协奏曲、«四季»(Времена

❶ Г. А. 拉罗什:«音乐批評文集»,卷二,第一分册,莫斯科1922年版,第166、167、168頁。

❷ 同上,第二分册,莫斯科–彼得堡1924年版,第139頁。

❸ 第一交响曲的諧謔曲之中間插部、第二交响曲最后乐章的“鶴”的主題变奏曲、第三交响曲的“Alla tedesca”(德国风格)圓舞曲等。

года)中的圓舞曲«十二月»(Декабрь)、作品第10号鋼琴曲集中的俄罗斯舞曲«幽默舞»(Юмореска)以及«雪娘»(Снегурочка)配乐中的輪舞和«乐师之舞»(Пляска скоморохов)。如果打算把这个清单扩大到柴科夫斯基此后的全部創作，那末我們就几乎不得不涉及他的一切創作体裁和形式了。即便他的舞剧沒有問世，他的一些交响乐圓舞曲就足够使他获得舞蹈音乐大师的声誉。

柴科夫斯基和С.И.塔涅耶夫的通信中的一段辯論可以証明他对舞蹈性的态度。塔涅耶夫在一封信里善意地批評过第四交响曲說:“这首交响曲的唯一使我絕不能容忍的缺点便是在每一乐章里都有些东西使我联想到舞剧音乐……”針对这一点，交响曲的作者回答說:“我很不了解，您所說的舞剧音乐是指什么，为什么您不能容忍。难道您把一切愉快的、带有舞蹈节奏的曲調都看作是舞剧音乐嗎？但是这样一来，您就一定会不能容忍貝多芬的大部分交响乐作品了，因为其中这样的曲調是随处都可以遇到的。您是否打算說，我的諧謔曲中的三重奏具有明庫斯(Л.Минкус, 1827—1886，俄罗斯作曲家)、盖尔貝尔和普尼(C.Pugni, 1802—1870，意大利作曲家)的风格呢？但我认为是談不上的。再說我也很不明白，在‘舞剧音乐’这个名詞里包含着一些什么值得非难的地方……不明白为什么在交响乐里不能出现片段的舞蹈曲調，哪怕它是故意帶着卑俗的滑稽意味。”[1]

当然，絕不能設想，熟悉并且十分尊重柴科夫斯基的塔涅耶夫会在柴科夫斯基的作品里看出有某些和普尼、明庫斯的产品类似的地方，从而指責音乐的艺术质量不高。塔涅耶夫的指責显然針对的是那种簡单的、毫无掩盖的、和生活源泉非常接近的舞蹈性。正

[1] «П.И.柴科夫斯基和С.И.塔涅耶夫通信集»，莫斯科1951年版第32—34頁。

象柴科夫斯基的其他許多作品一样，第四交响曲的确有着这种舞蹈性。在这种指責里表现了学院派音乐趣味对率直的世俗风味、对音乐中純粹的世俗气息的某种敌視。相反地，柴科夫斯基坚决主张作曲家有权利运用这些因素，換言之就是有权利把創作和音乐的民間源泉、生活源泉广泛地、直接地联系起来。

对于柴科夫斯基說来，这是一次有关創作原則的論爭。舞蹈正象歌曲一样，永远是日常生活的体现。舞蹈的音調与节奏和日常生活、和普通人的“感情詞汇”有着不可分割的联系。在从事創作工作时，柴科夫斯基生活和呼吸在音乐的这一影响广泛，具有巨大感染力的領域里。善于作有力的艺术概括这种才能帮助他避免了融和在世俗的、日常生活气息里的危险。从另一面說来，本能地要求吸收“四周”传来的音乐，从来不失掉和这种音乐的活生生的联系，这一切就形成了他的創作中最重要的生活基础，使他的艺术概括具体化，具有深刻的眞实性和普遍性。

舞蹈的因素滲入到柴科夫斯基的音乐里，它不仅是作为一个音乐体裁上的“公式”，而且是作为感情、意念、詩意的联想等一系列复杂现象的表现。舞蹈的因素生活在柴科夫斯基的音乐里，随带着生活中包在它們周围的全部气氛，它們被艺术家的想象力詩化了，并且通过了出色的技巧上的洗磨。这里首先令人想到的是圓舞曲的領域，柴科夫斯基作品中的圓舞曲吸收了俄罗斯生活中这样多的抒情气息，它的詩意得到了柴科夫斯基多种多样的解释——从«忧郁圓舞曲»这一类閒逸的“家庭”作品中的抒情气息直到第五、第六交响曲中圓舞曲的高度浪漫风格。

大家都知道，舞剧向作曲家提出了一些特殊的要求。与动作有密切联系的音乐必須有明确的舞蹈性，換言之，就是与生活中的

舞蹈本源保持联系。由于直接而生动地领会了生活中的音乐气息，柴科夫斯基能够完全满足上述的要求。他的喜爱生活中的音乐气息，并不是把它当作人文学上的珍貴现象，而是把它当作是一种重要的音調因素。他善于对所謂流行的音乐作出評价。柴科夫斯基一方面时常用流行的音乐作为創作的原形，以高度的音乐趣味和技巧使它提高一步，但同时并沒有取消它基本的通俗性，沒有企图磨平它的"世俗性"，沒有学究式地用精神上的探索使它"僵化"和曖昧化。善于明确而平易地表现出舞蹈因素，这对于使柴科夫斯基和舞剧世界的接近起了不小的作用。

柴科夫斯基对戏剧这一种能影响广大群众的艺术十分爱好，这也促使他和舞剧接近。有一次在談到歌剧問題的时候，柴科夫斯基亲自指出戏剧的这种突出的优点說："……歌剧……使你們接近人群，使您的音乐和眞正的群众結合起来，使您不仅成为一小圈人的財富，而且在良好的条件下成为全体人民的財富。"[1] 与观众产生生动联系的这种要求表现在柴科夫斯基的戏剧創作的性格里，表现在他的歌剧和舞剧音乐的鮮明的形象性、朴实性和布局的規模上，表现在"吸引注意力的技巧"上（B. 阿薩菲耶夫确切的用語）。

最后，作为一个交响乐創作的領域，舞剧在柴科夫斯基面前开辟了一个辽闊的、誘人的远景，他对交响乐創作是多么爱好和擅长。同时交响乐风在舞剧中和具体的戏剧形象性有了合乎柴科夫斯基理想的結合，也就是說，它在影响的广泛性方面又占了上风。

柴科夫斯基便是这样走上舞剧道路的，这是一条自然的、受他

[1] «П. И. 柴科夫斯基与梅克夫人通信集»，第三卷，科学院1936年版，第381頁。

的一切創作傾向和創作性質所規定的道路。但是“舞剧走向柴科夫斯基”的道路却复杂和矛盾得多了，換句話說，克服舞剧領域中多年的音乐陈规，确立新型的、新水平的舞剧音乐，以便大大革新一切舞剧艺术，这条道路是复杂和矛盾得多了。下面我們专門談談这个重要的历史性的过程以及柴科夫斯基的舞剧总譜在这一过程中所起的作用。

二、历史的篇頁

Г. 拉罗什认为《天鵝湖》的音乐是“全盘舞剧式的”音乐，但是当时的一些专业舞剧批評家和不堪救药的舞蹈爱好者的看法却有些不同。我們看到在一篇为《天鵝湖》的初演而作的批評文上說道：“有若干美妙的成分，例如圓舞曲、匈牙利舞曲、波尔卡舞曲等，但一般說来，这一出新舞剧的音乐相当单調、枯燥。对于音乐家說来，这可能是一个有趣的东西，但是对观众說来是索然寡味的。”❶关于这一次演出，莫斯科的舞剧史的研究家Д.И.穆兴曾經說道：“《天鵝湖》的音乐对舞蹈不很适合，不如說是有些象一首美妙的交响曲。”❷彼得堡舞剧史的編纂者A. A. 普列謝耶夫的表述是非常有意义的。他回忆《睡美人》初演的情况說：“舞剧爱好者們看过初演以后，肯定地說这是带有‘交响乐結构’的音乐，而絕对不是舞剧音乐，說某些部分的节奏不够明确等等。”❸

---

❶ 摘自B. B. 雅科夫列夫：《柴科夫斯基在莫斯科剧院》一文，载《柴科夫斯基在莫斯科舞台上》一书，莫斯科-列宁格勒 1940 年版，第 56--57 頁。

❷ Д. И. 穆兴：《莫斯科舞剧史》(手稿)。国立 A. A. 巴赫魯申中央博物館藏。摘自Ю. 巴赫魯申的《柴科夫斯基的舞剧及其演出史》一文，载《柴科夫斯基与剧院》一书，莫斯科-列宁格勒 1940 年版，第 90 頁。

❸ A. A. 普列謝耶夫：《我們的舞剧》，圣彼得堡 1902 年版，第 330 頁。

守旧的舞剧界之反对柴科夫斯基，这是一件很自然的事情。柴科夫斯基的舞剧音乐对于当时舞剧界流行的作曲实践說来，是一个很明显的、尖銳的对比。不管初演以后是否很快就被理解和接受，但是柴科夫斯基舞剧的問世这一事实本身就标志着舞剧音乐史上的一个嶄新阶段。

柴科夫斯基舞剧里的具有历史意义的革新因素表现在哪儿呢？他在这方面所作的改革工作具有什么意义和作用呢？为了答复这个問題，我們需要略談一下舞剧音乐的沿革。

* * *

早在18世紀，进步的舞蹈工作者就开始努力爭取舞剧演出的綜合性，使一切舞蹈表演的因素——舞蹈、音乐、布景、服装——具有內在的統一性和丰富的內容，能表现出剧中的思想和形象。这一个由著名舞蹈改革家約翰·乔治·諾威尔(J.G. Noverre, 1727—1809 法国舞蹈家)提出的任务是以新时代舞剧艺术总的思想傾向作为根据的：当时的人們进行斗爭，反对宫廷化的华而不实的舞剧場面，主张把舞剧变成“舞蹈的戏”，变成一种带有生动的人类感情和眞实事件的艺术。

在俄罗斯，划时代的(18世紀末—19世紀初)现实主义舞剧的杰出代表者是伊凡·瓦尔貝尔赫，其后有卡尔·季德罗和他的优秀的学生阿当·格魯什科夫斯基。现在存有許多材料談到他們怎样在导演方面，特别是舞蹈方面实现了自己的艺术理想。❶遺憾的

❶ 伊凡·瓦尔貝尔赫(1766—1819)的身世在不久以前几乎湮沒无聞。Ю. 斯洛尼姆斯基于1948年发表了第一部关于这位伟大俄罗斯艺术家較詳細的传記以及他所收藏的有关瓦尔貝尔赫对祖国舞蹈艺术所作巨大貢献的珍貴材料。(《伊凡·瓦尔貝尔赫》(一位舞剧編导的文献材料，包括日記、通信、剧本，Ю. И. 斯洛尼姆斯基作序，莫斯科-列宁格勒1948年版)。他一面反对宫廷剧院的保

只是，舞剧史家几乎沒有告訴我們音乐在这一时代的舞剧里的作用和性质。A. 格魯什科夫斯基的回忆录中专談舞剧音乐的部分也是令人感到兴趣的，其中談到季德罗及其学派对舞剧音乐的理解。格魯西科夫斯基回想到旧舞剧界恶劣的实践，其中音乐和舞台形象之間有十分怪异的抵触："……无論是什么样的神仙或朴实的村民在舞蹈，你們在音乐里都能听到长号和定音鼓的音响，这对軍乐倒是比較合适。"据格魯什科夫斯基的証明，季德罗使音乐和舞剧的标题获得內在的統一，他仔細地考虑和"指定"每一个音乐曲目，同时"在編写音乐方面，他始終是作曲家的一个合作者。"❷

可惜的是，季德罗主要的合作者 K. A. 卡伏斯(1776—1840年）的舞剧总譜直到目前为止連一頁都沒有出版。但是卡伏斯手稿的研究者 A. C. 拉比諾維奇教授的証言却肯定了格魯什科夫斯

守，一面坚决地捍卫选择舞剧的现实主义戏剧情节的权利。他編导的舞剧有：歌德的《維特》、莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》。瓦尔貝尔赫仅仅創造了表现力深刻的哑剧，采用了合乎现实主义要求的服装。按照 Ю. 斯洛尼姆斯基的說法，"在当代俄罗斯进步文化工作者們打算用艺术表现生活和现实的人的情感，并对此进行号召的时候"，瓦尔貝尔赫便是首先响应的一个。(第 16 頁)

关于季德罗(1767—1837)的舞剧，如所周知，曾經博得普希金的极高評价，他說："季德罗的舞剧想象丰富、妙不可言。"大家都知道季德罗是坚决拥护舞剧的现实主义深刻內容的，他不允許自我陶醉的炫耀技巧与追求华而不实的演出效果。据舞剧編导 A. 格魯什科夫斯基(生于 1793 或 1794 年，逝世的日期不詳)的回忆："季德罗是一位大师，他善于把时代精神、地方色彩、主要是簡单明了的思想賦予自己的舞剧。他的舞蹈和人物性格、和艺术与优雅的原則配合得天衣无縫。"(A. 格魯什科夫斯基：《一个舞剧編导的回忆》，列宁格勒-莫斯科 1940 年版，第 165 頁)。

A. 格魯什科夫斯基本人也一貫遵循这些原則，这一点从他的回忆录的每一頁上都可以感觉到。格魯什科夫斯基一直力求利用俄罗斯古典作品的题材，这一点是值得学习的。他是把普希金的题材編成舞剧的創先者之一(《魯斯兰与柳德米拉》，1821 年，《黑披巾》，1831 年)。格魯什科夫斯基把季德罗的先进的原則带給了莫斯科舞剧。同时也十分重視现实主义地、正确地解释民族舞蹈，特别是俄罗斯舞蹈。

❷ A. П. 格魯什科夫斯基：《一个舞剧編导的回忆》，第 178 頁。

基的說法。“卡伏斯的舞剧音乐中最出色的地方在于它和剧本密密吻合……季德罗始終具有統一的戏剧构思。在独裁的舞剧編导的影响下，这个构思决定了音乐的內容。”❶

可是尽管当时进步的舞剧編导家具有高度的艺术要求，尽管在这些要求的影响下，舞剧音乐文化成长茁壮了，但是音乐仍然是舞蹈演出中的一种沒有平等权利的因素。它負担着若干責任，但是沒有任何权利。請看 A. 格魯什科夫斯基是怎样描述季德罗和作曲家合作的：“季德罗編制了和舞剧大綱相合的詳細的音乐設計以后，就去到剧院的作曲家卡伏斯先生或是安托諾里尼先生那儿。指揮者坐在鋼琴旁边，季德罗不用音乐就表演了若干場面中的舞姿，向他解释这一个場面需要几拍，什么速度，需要怎样配器。有时候季德罗因为排练工作艰巨而感到困乏，他用沙哑的嗓音向指揮唱出卡伏斯的音乐的片段动机，然后就把一切音乐都安排妥当，使它合于大綱和舞剧編导的意图。有时他們之間产生了爭执，这是由于作曲家已經完全沒有一点活动余地了（重点是我加的——作者注），但是季德罗提出了一些明显証据，說明音乐非如此不可，卡伏斯終于同意了他的看法。”❷

舞剧作曲家的屈从和一无地位在这里就表露无遺了。虽然舞剧作曲家是一个非常重要的創造者，但毕竟是演出中的一个附加的、輔助的因素。他的任务在于眞实地描繪出舞蹈的身姿，用明确而又灵活的节奏来衬托舞蹈，但是就仅限于此了。任何超越范围的地方都被舞剧編导的独裁大权所取締。这种权力对上演的舞剧

❶ A.C. 拉比諾維奇：《格林卡以前的俄罗斯音乐》，莫斯科 1948 年版，第 149—150 頁。

❷ A.Π. 格魯什科夫斯基：《一个舞剧編导的回忆》，第 179 頁。

說来是独攬的、沒有限制的。在这种情况下，具有鮮明的創作个性和强烈創作意志的作曲家就未必能够和舞剧界相投了。[1]

在19世紀初叶、中叶經常和舞剧編导們合作的作曲家中間，我們的确沒有见到具有鮮明創作个性和强烈創作意志的人物。K.A.卡伏斯的作曲天才是不高的，也沒有独創的征象。19世紀初叶的其他舞剧作曲家們不仅在天才的高度方面比不上卡伏斯，而且在专业修养方面也瞠乎其后。例如多产的A.H.季托夫以及和卡伏斯直接合作的安东諾里尼、茹科夫斯基和其他等人都是如此。关于季托夫的手稿，«格林卡以前的俄罗斯歌剧»一书的作者曾經写道："他的音乐风格犯有华而不实的毛病，結构是幼稚的。只有在許多总譜的篇頁里偶尔浮现出成功的手笔，証明作者具有杰出的創造性。你在翻看现存的季托夫的大量总譜时，会情不自禁地惊叹道：'音符多而音乐少。'"[2]

19世紀中叶，京都的舞剧大大丧失了季德罗学派严格的艺术原則。一味依靠炫人耳目的浮华，奇巧和演出的赚头，而剧的內容却貧乏幼稚——这便是上一世紀60到70年代舞剧演出的典型特征。Ю.斯洛尼姆斯基在«舞剧大师»[3]一书中曾經分析A.圣-列

---

[1] 格林卡曾經有趣地談到过这个問題。他在回忆与彼得堡舞剧編导齐秋斯合作編排歌剧«魯斯兰与柳德米拉»时，以毫不掩飾的諷嘲口吻談到自己对齐秋斯的屈从。首先"必須和舞剧編导……一个本領极其有限的人搞好关系。为此，我打算請他吃一頓（他喜欢吃），并且，为了更好地款待他，我在'法国大餐厅'訂了他所喜爱的酒菜。"之后，当排練开始时，作曲家往返奔走于齐秋斯之門，"为了适应他的要求和重写看来是必須改换的地方……"格林卡接着冷然地写道："就这样，为了跳 enlevé 方便，在第三幕的舞蹈中我用了一些庸俗的音乐。"（«M.И.格林卡。札記、文学遺产»，卷一，列宁格勒-莫斯科1952年版，第215与222頁）。

[2] «A.C.拉比諾維奇。摘記»，132頁。

[3] Ю.斯洛尼姆斯基：«舞剧大师»，莫斯科-列宁格勒1937年版。

昂主持演出的戏(«费阿米塔»、«米捷奥拉»、«瓦拉赫的新娘»、«賽維尔的珍珠»等)以及M.彼季帕的早期作品(«法老王的女儿»、«卡瑪尔戈»、«蝴蝶»、«印度舞女»等),他令人信服地表明了上述的情况。舞剧——京城显貴人物喜爱的消遣品——当时处在和俄罗斯古典歌剧恰好相反的地位上,后者是俄罗斯音乐剧先进的、现实主义的意向的主要发源地。

如果說舞剧音乐在季德罗的时代还需要作艺术上的妥协,那末,在圣-列昂这一类舞剧編导家們的手中,舞剧音乐地位之可怜就更不用說了。由手艺匠类型的作曲家(实际上并不是艺术家,而是編纂者)編写舞剧音乐成为当时的剧院实践的常态。尤其是特别多产的柴查尔·普尼便是这一流人物,他是彼得堡剧院的特約作曲家,京都舞台上在50到60年代演出的歌剧大部分都是他的作品。普尼的工作的速度是非凡的,他两三星期就能写出一部大型舞剧的总譜。他总共写了三百多部舞剧、十部歌剧和四十首弥撒曲。普尼为俄罗斯舞台写了三十五部舞剧,其中后来最流行的是«爱斯米拉尔达»(Esmeralda)、«小海馬»(The Humpbacked Horse)、«法老王的女儿»(Daughter of pharaoh)、«康达甫尔王»(King Candaule)。接替普尼的是另一位十分典型的舞剧音乐編写者阿洛依齐·明庫斯。作为一个作曲家、"音乐监督"、小提琴独奏家,他起先在莫斯科工作,从1871到1886年在彼得堡工作。他的許多內容五光十色的舞剧作品中間最流行的有«唐·吉訶德»(Don Quixote)、«印度舞女»(La Bayadère)、«雪娘»(The Daughter of the Snows)、«洛克桑娜»(Roxane)、«卡瑪尔戈»(Camargo)等等。在莫斯科,明庫斯的继承者是作曲家兼小提琴家Ю.蓋尔貝尔,他是«阿里阿德納»、«卡謝依»、«凤尾草»、«斯捷拉»等舞

剧的作者。

这些作曲家写的許多音乐获得了声誉和相当广泛的流传，上述舞剧的片段时常列入“公园”和舞会乐队的节目以及由爱好者在鋼琴上弹奏。这类音乐之所以流行是有种种原因的。首先是由于某些舞剧演出的成功，再加上这些剧中紅极一时的女舞蹈家的声望和时誉（这些女舞蹈家的肖象甚至被用来装飾普尼以及其他作者的鋼琴改編譜）；其次更重要的是在舞剧中含有从世俗音乐，从广大听众喜爱的民間舞、交际舞中間汲取来的許多成分，含有許多在生活中广泛流传的古典音乐的成分。

但是这些优点以及其他的优点是和匠气的舞剧作曲家的产品本身的低劣素质不相合的。他們的整个作品带有灰色的、单调的气息。他們把舞蹈变成单純用順手拈来的音乐材料填充預定的节奏图式。舞蹈音乐仿佛命定是无內容，和舞台形象不相关的。我們不妨翻看一下这些舞剧的总譜。在标題和注解上出现《巴黎流浪者》、《埃及猎人》、《茨岡人》、《水仙》、《漁夫》、《林神》等等的字样，但是音乐却是同一类型的加洛普舞曲、方陣舞曲、进行曲和波尔卡舞曲，到处是单調的、刻板的和突出到可厌程度的节奏压倒一切，音乐思想的內在发展、力度的增强，照例是沒有的；音乐的形式是以不大的四方結构极簡单的交替作为基础。

代表性舞蹈、哑剧和“場景”的音乐都是略带形象化而且又是十分刻板的。19世紀就有了大规模的布景工場把适应一切剧本需要的“林中空地”、“孤堡”、“牢獄”、“华丽的厅堂”等布景供应欧洲的一切剧院。我們在許多舞剧中看到千篇一律的、根据旣定的方案写成的“暴风雨”、“追逐”、热鬧的游行和光輝爆烂的結局。代表性舞曲几乎沒有越出某些最流行的节奏公式的范围，通常是“西

班牙舞曲”、“波兰舞曲”和“匈牙利舞曲”，而內容也很貧乏单調。

在柴科夫斯基的《天鵝湖》問世以前，最流行的舞剧音乐便是这样的。俄罗斯音乐文化的进步代表者們对这种音乐采取什么样的态度呢？只要知道他們对音乐中的匠气、保守习气、空洞的消遣等的一般态度，就不难作出判断。例如，我們只要回想俄罗斯古典作曲家对歌剧中的保守习气，特别是对“意大利风”的斗爭以及达尔戈梅斯基、穆索尔斯基、斯塔索夫、賽洛夫、柴科夫斯基等人对这一問題的著名见解便足够了。要知道，歌剧和舞剧的保守习气依仗的是当时公众的共同趣味以及基础相同的社会阶层。斯塔索夫正是把这一类公众认作是新现实主义的俄罗斯艺术的主要障碍，布尔加林、左托夫、索洛維約夫一流人物的反动而愚昧的作品便表现了他們的观点。

进步的俄罗斯音乐家对保守派的舞剧作曲家評价极坏。穆索尔斯基对巴拉基列夫說过：“今天我和季托去看了舞剧（帕凱列特的），舞剧很妙……但是音乐啊，亲爱的，音乐簡直糟透了。普尼——他是音乐界的野蛮人。”[1] 柴科夫斯基对当时的一些舞剧作曲家的产品的态度鮮明地表现在前面曾經引証过的一封柴科夫斯基写給塔涅耶夫的信里（第7頁）。柴科夫斯基在70年代写的一篇批評文里談到“普尼、明庫斯之流的丑恶杜撰”[2] 的时候，意见更为坚决。拉罗什在回忆70年代的莫斯科剧院时，意见也同样坚决和尖銳：“……我們的传統——那就是把舞剧和杂耍音乐混为一談了。”[3]

---

[1] «M. П. 穆索尔斯基。书信及文件集»，莫斯科-列宁格勒1932年版，第55頁。
[2] «П. И. 柴科夫斯基。音乐批評文集»，莫斯科1953年版，第50頁。
[3] «Г. A. 拉罗什。音乐批評文集»，第二卷，第二分册，第134頁。

* * *

柴科夫斯基对舞剧音乐的改革是具有深邃的历史根源的。从它普遍的原则性意义，——也就是力求使舞剧演出具有现实主义的多样性和完美的艺术性——来說，这种改革显然是和世界古典舞蹈的先进倾向有关的。柴科夫斯基实现了許多进步舞蹈家的美学思想范畴中已經具有的东西，实现了在舞剧音乐界还沒有实现或仅仅是初现端倪的东西。可是毕竟柴科夫斯基的改革的根源与其应該从舞剧的历史中去寻找，倒不如从世界古典音乐名作的历史中去寻找。

大家知道，从18世紀起，民間舞蹈的因素就大量流入作曲家的創作里。舞曲成为古典器乐作品：組曲、协奏曲、奏鳴曲、交响曲、四重奏的基础之一。舞曲——它的体裁、形式、节奏——在歌剧的发展中起了巨大作用。舞蹈的生活本源正是在古典音乐的实践中得到深入解释，成为一种广泛的艺术体现手段。下列事实足以証明这一点：貝多芬在第三和第七交响曲的舞蹈性的末乐章里多么有力地表现了民間欢乐气氛，舒柏特、舒曼、肖邦、李斯特、勃拉姆斯是如何以新颖的浪漫主义手法体现了舞曲，从拉莫与泊戈列西到比捷和威尔第的歌剧名作中，舞蹈的作用是多么巨大。

在俄罗斯音乐中，正如Б. 阿薩菲耶夫所說，从很早的时候起，“一股舞蹈因素的火流，一种节奏匀称的舞蹈性的火流就已經不仅是燃着而且光芒四射了。”“在俄罗斯的民間音乐創作中，这一股火流自古以来就是体现在輪唱歌曲和嬉游歌曲里，体现在乐师的演奏、牧笛手的即兴表演和慓悍的哥薩克舞蹈里……”[1] 这一股火

[1] 《伊戈尔·格列包夫〔Б. 阿薩菲耶夫〕，交响乐随笔》，彼得堡1922年版，第287、286頁。

流在俄罗斯作曲家的歌剧和交响乐名作里有了变化和进一步的发展。这些作品是一种主要的溫床，它培养了一种具有充分艺术价值的舞剧音乐，并且从历史上促成了舞蹈的音乐改革。

在 18 世紀和 19 世紀初的早期俄罗斯歌剧作品里就包含有一些鮮明的舞蹈音乐段落，它們是从民間舞蹈艺术中汲取或者常常是整个地移植的。例如，瑪金斯基的«圣彼得堡市集»（婚礼前夕的一場）、福明的«驛站馬車夫»（末場）、勃里瑪的«古圣誕节»（舞曲«猜吧，猜吧，姑娘»）等歌剧以及 C. 达維多夫的音乐剧«悼亡节，又名从林中的游憩»（順便說說，其中插进了以俄罗斯歌曲«沿着大街»作主題的芭蕾舞中的舞蹈以及維尔斯托夫斯基、阿里亚比叶夫和其他等人的許多通俗喜剧中的舞蹈場面便是这样的。

19 世紀上半叶，在那些演奏舞剧音乐匠师的三流总譜的音乐厅里已經响起了格林卡和达尔戈梅斯基的天才作品，其中有摘自«伊凡・苏薩宁»和«魯斯兰和柳德米拉»的一些內容深刻丰富、技巧十分細膩的舞曲。这些舞曲事实上也成了俄罗斯舞剧音乐学派的基础。但是在一段长时期里，这个学派还只限在歌剧和交响乐作品（如格林卡的«幻想圓舞曲»和«卡瑪琳斯卡亚舞曲»、里姆斯基-科薩科夫的俄罗斯舞和輪舞、鮑罗丁和穆索尔斯基的东方舞、巴拉基列夫和柴科夫斯基的許多交响乐总譜等）的范围內活动。直到 19 世紀末，具有高度創造性的音乐才消除了使它和純舞剧世界之間产生隔閡的障碍，从而象一股清新的暖流滲入到这个世界里。

改革的本质在于彻底改变了音乐在舞剧中的作用。舞剧音乐从次要的、实用的因素（如在普尼和明庫斯的作品中那样）变为舞剧中一种极端重要的、非常珍貴的組成部分。在这一改革中，柴科

夫斯基起了首要的、决定性的作用。[1] 他把音乐和事件、剧中人物、剧的发展和它总的风格联系了起来；柴科夫斯基的音乐从它的丰富內容和表现力說来几乎是始終凌駕在舞剧的題材因素和戏剧因素之上而成为一种主要的艺术影响的因素。

約翰·乔治·諾威尔（1727—1810）在他的著名的《舞蹈通信》里說过：“……舞蹈音乐……应該是說明和規定舞蹈者的身姿动作的一首詩……写得好的音乐应該描繪，应該表述；舞蹈模拟音响，它是一种回声，这种回声重复音乐所表述的东西。”[2] 柴科夫斯基实现了甚至是18和19世紀最先进的舞蹈家們所幻想的，但是却从来沒有全盘实现的东西。在他的舞剧里，音乐第一遭地用带有巨大的情感和热情的言語来表述。他把舞蹈和古典音乐結合在一起，使舞剧带有了他的歌剧和交响乐作品中有力的现实主义表现力，也就是說，使舞剧具有了諾威尔时代中的音乐大师們向未曾有的那些戏剧表现手段。这些便是俄罗斯舞剧学派的重大改革和历史性胜利。

自有柴科夫斯基以后，再要打算用旧有的随意編纂的方式对

---

[1] 与此同时，列奥·德里勃順着同一方向发展了舞剧音乐。柴科夫斯基在創作《天鵝湖》之后首次听了德里勃的舞剧《西尔維亚》。这部作品成为他理想的舞剧典范，犹如比才的《卡尔曼》是他的歌剧典范一样。1877年，柴科夫斯基在致塔涅耶夫的一封信中写道：“……在維也納我听了 Leo Delibes'a（列奥·德里勃的）舞剧《Sylvia》（西尔維亚）；的确是听的，因为这是第一部音乐在其中不仅具有首要的、而且也具有独一无二的重大意义的舞剧。多么美妙、多么优雅、多么丰富的旋律、节奏与和声！我很慚愧，如果我本来就知道这个音乐，那我一定不会去写《天鵝湖》了。（《П. И. 柴科夫斯基——С. И. 塔涅耶夫通信集》，第21頁）。柴科夫斯基过火地批評了自己的第一部舞剧。实际上《天鵝湖》表现了与德里勃同出一轍而以更大的艺术气魄体现出来的美学观点。柴科夫斯基在《睡美人》、《胡桃夹子》里更加深入巩固了这些原則。

[2] 約翰·乔治·諾威尔：《舞蹈通信集》，科学院列宁格勒1927年版，第187，111頁。

待舞剧音乐是行不通了。这种舞剧虽然在实践中还沒有消失，但显然已經是奄奄一息了。格拉祖諾夫巩固了柴科夫斯基的改革，他創作了一些交响乐风格十分浓烈、色彩非常丰富的舞剧，如«雷蒙达»(Раймонда)、«四季»(Времена года)、«达米斯的受难»(Испытание Дамиса)等等。值得注意的是，即便在新世紀的初期，尽管有现代主义的影响，俄罗斯舞剧还是傾向于古典音乐的。就这方面来說，M.福金主持演出的«舍赫拉查达»(里姆斯基-科薩科夫作曲)、«伊戈尔王»(鮑罗丁作曲)中的"波洛維茨舞"、«里米尼的弗朗契斯卡»(柴科夫斯基作曲)、舞剧«爱神»(根据柴科夫斯基的«弦乐小夜曲»的音乐編成)以及«肖邦风格曲»(即«仙女們»——譯注)(由格拉祖諾夫汇集肖邦的鋼琴曲并加以配器)都是具有表征意义的。

在苏联作曲家的作品里，俄罗斯古典作曲家的、特别是柴科夫斯基的舞剧音乐的原則获得了充分的发展。对于P.格里埃尔、C.普罗科菲耶夫、A.哈恰图良、A.克列因、K.卡拉耶夫、A.巴朗契瓦澤等人的一些优秀的舞剧总譜說来，丰富的思想內容、題材和音乐戏剧結构之間的有机結合、音乐的完美艺术性等都是它們的特点。

这里还需要指出柴科夫斯基和他的继承者們的舞剧音乐对舞剧演技素质的影响。

我們已經談到过上一世紀60至70年代的舞剧演出中思想素质和艺术素质低落的情况。当时的舞剧里，空泛的、純視觉性的消閑因素特别多。在独舞者的技艺里，浮表的、时常与杂技相近的一种花巧占着主要的地位。由三流表演者和龙套脚色担任的伴舞队变成了时髦明星作独舞表演时的一种供点綴的衬景。导演的艺术

主要是着重在設想一些惊人的舞台“噱头”。这一种傾向是打从西方来的，1881年由米兰舞剧編导家魯伊琪·曼卓基主持上演的舞剧«艾克斯采尔西奥»可以算是一个特出的典型，这出舞剧几乎演遍了全欧洲。

这一类的舞剧演出和演技也滲入到俄罗斯的舞台上，影响到甚至象瑪里烏斯·彼季帕(M.Петипа, 1822—1910, 俄罗斯舞剧导演和教育家）这样优秀的舞蹈家。(这主要是指他早期編导的舞剧，但是即便在他后期編导的舞剧里，例如«胡桃夹子»第二幕中追求純視觉性的脚本里，也令人很有这样的感觉。)但正是在彼季帕的創作中令人初次看到了以柴科夫斯基的音乐作为代表的那种舞剧艺术性的新的重要源泉。柴科夫斯基的音乐中的深刻內容、丰富的感情和舞剧舞台上根深蒂固的表演手法之間产生了不可調和的冲突。它的巨大力量使舞剧艺术家們为真正的創作所吸引，向他們提供了生动的舞蹈形象、合乎心理发展的动作，使他的全部演技都能深刻动人。柴科夫斯基的群舞和重舞的音乐，特别是他的“大型”圓舞曲的音乐，对伴舞队也提出了新的要求。一个导演在拿到了柴科夫斯基的舞剧总譜以后，他便面临着一項任务，这便是，用多方面的艺术手法刷新舞剧的演出，并且在总的舞台处理手法和现实主义般具体的形象性方面使舞剧吸取俄罗斯古典歌剧的高度成就。

当然，这些影响是在向保守习性和清规戒律进行斗爭的过程中逐步地滲入到舞剧的实践中的。在«眞理报»的一篇名文«舞剧的虛伪»里說道:“舞剧是我們最保守的艺术之一，它很难消除革命前的那些观众的兴味所形成的程式化传統。这些最老的传統之一便是对生活采取一种傀儡式的、虛伪的态度。”(1936年2月6日

«眞理报»)柴科夫斯基的舞剧时常因粗忽的导演手法、无聊的傀儡式舞蹈、音乐上的删节和变换而受到歪曲，它們也成了这种保守传統的牺牲品。

但是不論怎样，柴科夫斯基的音乐对舞剧表演的影响是深刻和带有根本性质的。实际上这并不是轉向一种嶄新的事物，而只是恢复和发展了俄罗斯舞蹈学派固有的一些素质（这些素质我們在談到季德罗及其学生們的活动的时候已經指出了），只是发展了普希金在談到他那个时代的舞剧时已經指出的一些出色的特点："你见到了俄罗斯舞神的充滿灵感的腾跃沒有？"

三、改革的原則

柴科夫斯基既沒有摒弃也沒有破坏当时确立的一些舞剧音乐的体裁和形式。但是他作了內在的改革，用新的內容加以充实，扩大了它們的范围。

19 世紀的实践中确立起来的最重要的舞剧音乐的体裁与形式，可列举如下：

首先应該指出的是两种基本体裁：一种是在表现方面比較有概括性的"古典"舞曲，另一种是較为具体而富于形象性、描繪性的"代表性"舞曲。

舞曲的"古典"范疇本身是极其多样的。"古典"舞曲的基本类型有：慢板舞曲——慢而抒情；快板舞曲——快速，节奏突出而多变。此外，还有各种变体：独舞曲（舞剧中常称为"变奏舞曲"）、重舞曲（pas de deux [双人舞]、pas de trois [三人舞]等）以及群舞曲。例如柴科夫斯基的"大型"舞剧圓舞曲。

单独的舞曲（尤其是"变奏舞曲"[Вариация]）通常結合成組

曲，即合成比較完整的一組，其中具有各种情緒和性格的舞蹈交替出现。这种組舞照例由活泼的結尾(結束性舞蹈)告終。

除舞曲外，古典舞剧还包括哑剧場面，即非舞蹈性的音乐段落。它描繪舞台动作。(事件、情景、无声的独白或对白、手势等)。

在古典舞剧中，所謂“情节舞”(pas d'action)起着很大的作用。这种体裁是由18世紀末的先进舞蹈家創造的，是把“古典”舞曲和哑剧場面結合起来的一种尝試。在舞蹈中，这种結合是常有的事，但舞剧音乐在柴科夫斯基以前是很少反映这种丰富的体裁本质的。

除上述的以外，还需要再加上一些解释。舞剧术語“变奏舞”不应該和音乐中的变奏曲的概念混同起来。在舞剧里，这是一种小型的独舞，它本身不包括任何变化的成分，也就是說，不对以前的部分作变形的重复。舞剧总譜里变奏曲这个名詞也是按上述的涵义加以运用的。可是，柴科夫斯基由于喜欢将音乐整体中的个别部分加以联系和結合，他有时把音乐的变奏因素带到芭蕾舞曲变奏的体裁中来。舞剧里的“柔板”和“快板”等概念不該和相应的音乐速度記号混为一談。它們只是在最普遍的意义上，作为一个慢速度或快速度的舞蹈的概念才互相吻合的。但是在舞剧的柔板的范围里可以有各种不同的慢音乐速度，如柔板(Adagio)、行板(Andante)、慢板(Lento)等等。舞剧的快板的范围里也有同样的情形，如快板(Allegro)、速板(Vivo〔介乎快板和急板之間〕)、急板(Presto)等等。

柴科夫斯基保持了传統的舞剧体裁和形式这件事不可能仅仅是由于他依靠某些舞剧編导者为他的作品规定和校正了总的框架。問題首先在于当时的舞剧作曲家实践工作中的陈规旧套絕不

等于他們写作时采用的体裁本身存在着陈规旧套。因为这些体裁是和基本上十分丰富多采的古典舞艺术具有密切联系的。其次，作为一个大胆的改革者，柴科夫斯基对继承性和传統却是一貫十分重视的。例如大家都知道他曾經如何地批評过歌剧中的一些偏頗的、牵强的革新手法(特别是对于瓦格納的歌剧理論)以及在他自己的歌劇創作中对传統是如何地愼重。除开其他的不談，在这一点上也就表现了他要求和广大的听众保持联系，他尊重人們习惯了的、具有普遍意义的事物，尊重巳經在普通人的音乐生活中成为有机部分的那些事物。上述的一切也是和舞剧有关的，柴科夫斯基批判地研究和改革舞剧音乐，他保存了舞剧音乐中一切富有生命力的、能加以創造性发展的因素。

舞剧音乐传統形式的革新和发展特别清楚地表现在柴科夫斯基的舞剧圓舞曲里。象具有宽广的交响乐气势的柔板一样，圓舞曲和圓舞曲式的动作是柴科夫斯基的舞剧的支点。这慣常是一些明朗的抒情的因素，是表现出生命的庄严色彩、强有力的气质和感情的誘惑力。圓舞曲的节奏带有飘忽的性質，仿佛是一种“翺翔的”动作。在柴科夫斯基的作品里，这些性质获得了广泛的情緒上的解释，圓舞曲表现了自由的感情和浪漫地“翺翔”的心灵。但是与此同时，“圓舞曲性”(作为一种和世俗体裁相近的因素)使这个感情的高度飞跃具有了人間的溫暖和抒情的意味。这里并且还存在着柴科夫斯基作品中明快的浪漫性与李斯特作品中比較冷漠而抽象的“理想”形象之間的重大区别。

上面的話首先是指柴科夫斯基著名的一些“大型”圓舞曲而言的，在这些“大型”圓舞曲里，他的創作中的抒情气质有了特别直接的表现。例如«天鵝湖»里的两首圓舞曲（第一幕中的A大調圓舞

曲和第三幕中的^{b}A大調«新娘圓舞曲»)、«睡美人»第一幕中的«村民的圓舞曲»(^{b}B大調),特别是«胡桃夹子»里发展到完整的圓舞曲抒情詩篇的«百花圓舞曲»等都是如此。但是与此相同的也还有許多圓舞曲型的片段，如«睡美人»最后一場中阿芙乐拉和德济列的欢乐的«双人舞»以及同一舞剧的第一幕中阿芙乐拉的紡錘舞等等。

柴科夫斯基的圓舞曲作品中动人的艺术力量首先是出于它們的旋律,这些旋律一个比一个更加优美、更加悦耳动人，好象是从取之无尽、用之不竭的百宝箱里流出来的一样。[1] 但这絕不是美丽的音乐主題的"展览"。在旋律的起伏、旋律的表述和发展中,作曲家运用了他的引人入胜的音乐戏剧結构。乍一听来我們不会加以特别注意，只感觉到抒情的音乐浪潮汹涌而来。但是在对音乐略作"解剖"后就可以看出作曲家以一定的手法使我們获得上述的印象这件事是必然的。

在处理和表述圓舞曲的基本主題部分的时候，柴科夫斯基使每一个主題听来仿佛是一种新的、在某一方面比較高的(至少是向前的)音乐表现阶段。这或者是主題曲調性的直接增长，换言之，就是主題的歌調性、突出的抒情性的直接增长;或者是基本曲調部分之間的一些特殊的对照的"层次"。这些中間結构的作用在于提供一种醒人耳目的間隔，預防可能因过久的拖长而产生感觉的弱化，此外还能够使人們更清楚地感觉到基本旋律进行的反复。也許这是在重复已經出现过的主題,但这重复是經过刷新,經过力度变化的,因为作曲家运用了比較有表现力的处理手法、配器手法,也由于主題有了內在的增长和扩大。

[1] Г. А. 拉罗什:«音乐批評文集»,卷二,第一分册,第167頁。

在柴科夫斯基的任何一个大型圆舞曲里都不难找到这种对于柴科夫斯基說来十分典型的发展的技巧，或者正象通常所称的，一种音乐思想的“交响化”。例如，我們来听听«胡桃夹子»里的«百花圓舞曲»。在第一段和中段，基本主题的旋律表现力有不断的增长，由大提琴奏出的中段的十分誘人的b小調主題(例74)是整个圓舞曲的最高点，更确切地說，是整个圓舞曲的抒情的“核心”(參见譜例74)。和圓舞曲最初的形象的长久脫离使人們能够更新鮮地体会到这些形象在第三段开始时的簡单重复(再现部)。但是这里交响乐的发展和变化方法很快就生效了，它加强了圓舞曲第一段里我們熟悉的主題的情感。这已經是和第四段，即最后的一段(結尾)有关了，其中主題不断地扩大，內容的新的方面也不断地得到表露。

«天鵝湖»里A大調圓舞曲几乎也是这样构成的，但沒有这样广泛的规模。主題的曲調的鮮明性逐漸加强也十分典型，它导向中段——整首圓舞曲的这一抒情的“結晶”——的出色的d小調主題(见譜例3)。这里基本旋律思想和醒人耳目的“层次”的相互交替是特別明显的(例如第一段的中部便是这样，它暫时地脫离了圓舞曲主要的节奏花样，脫离了其他部分中弦乐器的經常音色)。最后，在結尾部分里，主題也是在感情剧烈强化的情况下反复的。

柴科夫斯基便是这样使抒情之“流”滔滔不絕、逐漸强化的，內在的情緒也不断增长，从而使他的一些圓舞曲接近于交响詩的规模。

旧式舞剧里的柔板按例总是色彩最淡薄的音乐段落。由于不可能隐在外表强烈的节奏后面，音乐构思的无力表露得十分明显。在柔板里表现了传統舞剧音乐的全部貧乏的“美学”，它用廉价的

甜美偷换了抒情的美。

相反地，在柴科夫斯基的作品里，柔板却是音乐思想最集中化的成分。和圆舞曲一样，它們是作为达到高潮的明朗抒情性的音乐段落而出现的。按內容的重要性和交响乐的规模来說，它們接近于柴科夫斯基的交响曲和交响詩中出色的慢板的优美旋律片段。我們記得，在他的交响乐作品里，这两种音乐形象——圆舞曲性以及由开朗的优美旋律构成的抒情性——也是非常切近的：二者都占着最重要的地位，作为生活中美好因素的表现者和悲剧因素的对照。在柴科夫斯基的作品里，奏鳴曲部分的第二主题，即所謂"附加的"主题以及慢板乐章的基本主题慣常是这样的。

在柔板里柴科夫斯基的天才和他惊人的技巧已告显露，他善于鋪陈他的思想，使音乐的影响不断增长。就这方面来說，«睡美人»第一幕中四王子的慢板舞是十分典型的；这里正主题的三次显著的进入(例 40)听来好象是三个連續上升的阶段，狂热爱情的三个阶段。同时一些中間的部分以它們深刻而动人的抒情性形成了"热潮"，每一次都使人們更希望曲調回到基本的庄严明朗的主题上来，正象是登上山巔，遙望天边的时候心头极想舒一口气的情形一样。«天鵝湖»第二幕內奥杰塔的规模較小的柔板里，正主题在回到再现部(曲子的第三部分)的时候，輕柔的浪漫曲式的旋律給人以清新的感觉，这也是十分出色的。这里抒情表现力之所以能够强化，是由于独奏的大提琴在表达正主题时还加上独奏的小提琴的新伴奏旋律，换句話說，就是把单音旋律变成二重奏，它托出了一幅动人的画面，这画面是由两种强烈顫指而富有鮮明抒情性的音色构成的。(参见例 18、19)

我們只談到了柴科夫斯基的舞剧名作的两种体裁，但是上述

的一些或多或少都是和他的全部舞蹈音乐有关的。他的創作中的两个总的杰出的特点到处起着重大的作用，这两个特点便是音乐主题的曲調丰富、发展巧妙以及配器手法富于戏剧性。

在传統舞剧的音乐中，舞蹈形式是勉强凑合的，它是由同一类型的、孤立的結构形成的；仿佛是儿童用积木搭成的“建筑物”。交替以及基本的外在对比是它的主要规律。在柴科夫斯基的作品里，舞蹈音乐具有內在的連系和总的目的性，而这些是和蓬勃发展的、生动的感情相合的。这是由于运用了逐漸强化音乐形象的艺术以及分层次的艺术才做到的，在这种分层次的艺术下(也就是处理表现手法时注重漸进性、并列性)，听众的注意力絲毫沒有減弱，相反地是一貫上升和加强了。

在柴科夫斯基的交响音乐里，特别是在他的舞剧里，配器法的作用是非常大的。这位作曲家着重运用一些純音色的，也就是某一种乐器的音响的表现力，他善于“保持”每一种音色直到它听来是最有效果的时候。(无論是就符合音乐形象这一点来說，或是就純色彩印象的清新和“层出不穷”来說都是如此。)在运用某种音色的时候，柴科夫斯基始終是有的放矢，令人一新耳目。“溫暖”的音色(各种弦乐器，特别是小提琴或大提琴以及双簧管的柔和的、“人的”声音)时常被他用来托出如歌的抒情主题，它在間奏的和前奏的音乐段落里几乎是一貫被运用。乐器的光輝而充实的配合只是在发展的最高点，当思想已經被托出、表现力的按步上升已經完成的时候才加以运用。

“古典”舞和“代表性”舞不同，它是舞蹈艺术中最有概括力的、最抒情的、最具有“音乐性的”一种舞蹈艺术体裁。传統的、以匠气手法堆砌的舞剧音乐經常歪曲了古典舞剧的本质，概括性变成了

无个性，就内容来説，变成了以索然寡味的态度“塡充”必不可少的小节数目。柴科夫斯基破天荒第一次地使舞蹈作品具有了音乐的灵魂。柴科夫斯基是一个眞正的抒情交响乐作家，古典舞和他的性格是很切近的，他使古典舞成为舞剧音乐內容的中心，給予它鮮明的感情和形象性。

但是柴科夫斯基在頗大程度上也充实了“代表性”舞的領域。这首先便是扩大了該种体裁的幅度。在传統舞剧里，“代表性”舞在大多数情况下不外乎表达几种最流行的民族舞蹈。柴科夫斯基远远地超越了这些范围，他的想象力和技巧使他能够让“代表性”舞变化无穷。他善于在舞蹈音乐里替一些剧中人物描繪出性格鮮明的肖象，例如«睡美人»末一場里由他創造的一群神話人物便是这样，还有«胡桃夹子»里的一些儿童的形象也是这样。他在舞蹈里再現出时代和人物的細致的特点，例如在«睡美人»第二幕开始时的古老的舞蹈(小步舞、加伏特舞、法兰多拉舞等)里，在同剧的最末一場的薩拉班德舞或是«胡桃夹子»的性格幽默的«爷爷舞»里。他在舞蹈里体现了幻想的世界以及由該主題的特定意境和情緒所孕育的一切，我們可以想一下«胡桃夹子»里的那些伴随着德罗賽列梅耶尔的神秘魔法和机械木偶舞蹈的音乐以及伴随着«睡美人»序幕中卡拉波斯仙子侍从的舞蹈的那些音乐。

但是問題不仅在于扩大了性格舞蹈的“品种”。更重要的是柴科夫斯基使性格舞里带有具体的形象性、細致而确切的描繪，这些都是旧舞剧音乐里完全沒有的。

民族舞蹈摆脫了拙劣而刻板的标准的限制，充滿了生动的內容和始終鮮明的特性。«胡桃夹子»里俄罗斯“特列帕克舞”的音乐以及同一舞剧里的色調十分細致的东方舞蹈的音乐是多么地丰富

而独特。这和旧式舞剧里传統的“东方舞”、“西班牙舞”和其他的代表性舞的簡陋公式相去有多么远。柴科夫斯基的一些刻划形象的舞蹈写得是多么传神。我們回想起《睡美人》結尾的《大猫和小猫》一場，其中有柔弱的、懶洋洋的咪鳴声、甜蜜的“召喚”以及猫爪的突然疯狂打扑声。这一切都不仅是刻划尽致，而且都譯成了音乐的語言，因为我們听到了奇妙的抒情的乐曲，它的美絲毫也不次于它的細致的描繪性和画面性。夹心糖仙子的“明徹的”变奏舞、吹笛牧童的田园游戏舞（《胡桃夹子》）、金刚石仙人的出色的舞蹈、青鳥和弗洛林娜公主的慢板舞中的鳥歌（《睡美人》），它們是多么地逼眞出奇。

柴科夫斯基时常也使古典舞富于代表性和表现性，同时并不破坏这一个体裁的本质。例如阿芙乐拉洗礼一場中群仙的形象变化（《睡美人》）便是这样的，《胡桃夹子》里的《雪花圓舞曲》更可以这么說，因为其中的优美的抒情成分和鮮明的画面性結合在一起了。

此外更引人注意的是另一种相反的、对于柴科夫斯基說来比較典型的现象，这便是他笔下的哑剧和音画几乎从来不受外在表现性的范围的限制，它們旣富于表现性，又富于深刻的抒情性。内在的感情时常明显地凌駕在描繪性之上。例如《胡桃夹子》第一幕結尾克拉拉幻梦一場的音乐便令人有这样的感觉，一方面这是用明确到可以触摸的手法表现了大得十分惊人的樅树，另一方面这是一篇又惊又喜、感情不断增长的詩作。这段音乐的抒情热潮当然是把它的外在描繪的作用推到次要地位去了。

柴科夫斯基一方面保持了舞蹈和哑剧两者之間和古典舞和代表性舞两者之間在体裁方面的差別，同时也使这些体裁相互之間

有內在的深刻貫串。这就使他能够自如地从一种体裁轉向另一种体裁，如果必要的話就将两种体裁加以結合。孩子們和胡桃夹子嬉戏的場面(«胡桃夹子»第一幕)便是一个例子，起初是“純粹的”舞蹈波尔卡，后来当頑皮的弗里茨打碎了玩具的时候，舞蹈就失去了它严格的节奏性而戏剧化了，接着波尔卡的音乐逐漸变成啞剧，描写克拉拉在安慰胡桃夹子。

在体裁的这种相互貫串中，我們看到了一种和柴科夫斯基歌剧作品中某种因素相仿的东西。柴科夫斯基歌剧里的宣叙調由于充滿抒情性，所以始終十分上口，容易轉入純粹的旋律发展上去，另一方面，曲調又是这样“具体”、这样清楚地反映了生动的人类語言的表现性，它很容易便轉入宣叙調。此外，在柴科夫斯基的作品里，旋律和宣叙調时常融合成一种統一的綜合体裁，这种体裁非常富于现实主义表现力。

柴科夫斯基特别喜欢运用“場面”的形式，这表现出他希望把各种不同的表现手段結合起来。正象对于他的歌剧一样，对于他的舞剧、特别是最后两出舞剧說来，这种手法也是十分典型的。在舞剧場面里，音乐沒有失去統一性，也不扯断交响乐发展的綫索，它細致地对待一切舞台情节的細节，既刻划而又作抒情的概括。

这样一来，长久以来的“情节舞”的理想就获得音乐的体现，先进的舞蹈艺术家过去曾經为这个理想作了許多努力。如果广义地解释这个体裁，那末我們就十足可以把柴科夫斯基的舞剧总譜称作“情节舞”。因为它既有舞蹈性，又有“情节”，也就是說，又有深刻的內容，它使一个敏銳的舞蹈家有无限的可能去具体而生动地安排一个舞蹈。

在柴科夫斯基的舞剧音乐的改革工作中，人們可能看到三个

基本的因素：第一是“古典”舞的改革，第二是“代表性”舞和哑剧的改革，最后，第三是这些体裁的一些新的联結手法，换句話說，就是舞剧音乐的戏剧結构的改革。

所有这一切都是将柴科夫斯基創作中的一些最重要的特征移入舞剧领域的结果。这些特征在于他的音乐始終具有鮮明的感情和力度，他善于把具体的形象性和抒情的概括性結合起来，此外他对內容、歌詞、舞台意境具有现实主义的敏感，他具有音乐家兼剧作家的卓越技巧，善于在长时間內有力地抓住广大听众的注意力。

最后，这种改革可以算是在舞剧领域中运用了整个音乐剧（歌剧）文化的原則，运用了当时俄罗斯音乐名作具有的交响艺术的高度成就。



«天鹅湖»

一、概論

柴科夫斯基在“奥涅金”时代，也就是說，在70年代末以前写成的一切作品里有一种特別清新的、純眞的抒情气息。«天鹅湖»是这个时代里最芬芳的花朵之一。柴科夫斯基的第一出舞剧的风格、体裁和整个內在的气氛使人特别联想到«奥涅金»。在«天鹅湖»里，正象在«奥涅金»里一样，用作曲家本人的話来形容，我們是看到了一出“质朴的”、“誠摯的”戏，它充滿了輕柔而动人的抒情調子。几乎在整个作品里都令人感到一种由于个人对人类、对生活的誠摯感情而造成的意境。音乐是一些悲歌式的浪漫曲和咏叙調构成的，甚至在純舞蹈性的場面里，与其說是音乐从舞剧的角度說来輝煌出色，倒不如說是十分悅耳动听，其抒情性令人感到“舒服”。Б·阿薩菲耶夫說过：“和«睡美人»的色彩华丽的巴洛克流

派的艺术相比，和«胡桃夹子»的精巧的交响乐布局相比，«天鹅湖»是一些动人的“无詞歌”的汇集。它比其他的舞剧更容易朗朗上口，更朴实，它和其他两出舞剧之間的关系，正象是舒柏特的«天鹅之歌套曲»中的一首质朴的歌曲和他那伟大不朽的幻想曲«流浪者»❶之間的关系一样。«天鹅湖»的戏剧結构也和«奥涅金»相仿，因为和柴科夫斯基后来的作品比較起来，«天鹅湖»令人不很感到它有一个总的意向和一条总的、牢靠的戏剧性“貫串”发展的綫索。这个作品是以各个抒情場面的对比作为基础的。

舞剧«天鹅湖»是由莫斯科大剧院管理处在1875年春天向柴科夫斯基訂作的。这件事的創議者大概是В.П.貝基契夫❷，他当时是大剧院的剧目监督，后来又当上莫斯科皇家剧院的主任。貝基契夫而且是«天鹅湖»的剧本作者，和他合作的是舞剧演員В.Ф.赫尔采。

由于是第一次創作大型的舞剧总譜，柴科夫斯基当然会碰到一些困难。主持«天鹅湖»演出工作的是資质平庸而缺乏創见的一个名叫Ю.列津格的舞剧編导，这就更加重他的困难，作曲家得不到象后来由М.彼季帕給与他的那种帮助。据大剧院的舞台装置家К.Ф.瓦尔茨回忆說，“柴科夫斯基在写舞剧以前一直在打听可以向誰取得一些可靠的舞蹈音乐材料。他甚至也問我应該怎样处

❶ 伊戈尔·格列包夫(Б.В.阿薩菲耶夫)：«天鹅湖»，列宁格勒1934年版，第32—33頁。

❷ В.П.貝基契夫是莫斯科著名文学家、戏剧家(作品有«中学教师»、«暴风雨之晨»，奥斯特洛夫斯基的«雪娘»一剧从預訂到演出都要特别归功于他的努力。К.瓦尔茨回忆道：“在他的房間里……我遇到过的人有屠格涅夫、奥斯特洛夫斯基，有魯宾斯坦，还有柴科夫斯基、瑪尔凱維奇以及其它許多人”(К.Ф.瓦尔茨：«剧院生活66年»，列宁格勒1928年版，第96頁。)

理舞蹈，舞蹈的时間长度以及节拍应該怎样。”[1] H.Д.卡什金証实說，柴科夫斯基在这几个月里尽力浏览各种舞剧总譜，“开始研究这一种乐曲結构的細节，观看舞剧使他了解了創作这一种乐曲时普遍运用的手法。”[2]

尽管有困难，但是工作进展得很快。头两幕完成于1875年夏末，其余几幕大概是在同一年的冬初完成的。1876年春天这出舞剧全部脫稿，配器也完成了。同年秋天已經进行排演工作。

1877年2月20日莫斯科大剧院首次上演《天鵝湖》。根据当时人們一致的意见，演出的成績平平，主要的原因在于尤利烏斯·列津格[3]在創作上的无能。此外还有一些其他的原因。当时的演員陣容很弱，特别是初期演出时，奥杰塔一角是由一个名叫П.卡尔巴科娃的預备演員代替天才的女舞蹈家А.О.索貝香斯卡雅上演的。乐队由当时还缺少經驗的指揮李亚波夫領导，再加上对演奏《天鵝湖》这一类的总譜毫无經驗，因此表现得十分草率。据当时的一个批評家的証述，舞剧公演前，乐队只排练了两次。[4]

《天鵝湖》的第一期上演一直延續到1884年[5]。但是在那些

---

[1] К.Ф.瓦尔茨：《剧院生活66年》，第108頁。

[2] Н.Д.卡什金：《回忆П.И.柴科夫斯基》，莫斯科1954年版，第117頁。

[3] 在一篇評論初演的文章里說：“……列津格……表现的不是合乎专业要求的艺术，而是用一些体操練习来代替舞蹈的出色本領。舞蹈队原地踏脚，揮动双手，好象风車摇动桨叶，而独舞演員們却围着舞台跳着体操的步子。”另一位批評家写道：“列津格的幻想显然是蒼白无力的，大部分的舞蹈也差劲得很，乏味得很。（引自B.B.雅科夫列夫著：《柴科夫斯基在莫斯科舞台上》一书中之《柴科夫斯基在莫斯科各剧院》一文，第54頁。）

[4] 例见B.B.雅科夫列夫：《柴科夫斯基在莫斯科舞台上》，第56頁。

[5] Ю.巴赫魯申在自己的一篇文章《柴科夫斯基的舞剧及其演出史》（載《柴科夫斯基与剧院》一书）中举了一些准确的統計材料說明，就演出場数与总的节目稳定性而言，《天鵝湖》的情况絕不精于同时上演的其它舞剧。他說：“上述的数字使我們有充分理由駁倒那些說《天鵝湖》全都失败了的胡說。”（第92頁）

年代里，《天鹅湖》并沒有获得象柴科夫斯基这部經典作品应該获得的成功和声誉。正象B.B.雅科夫列夫正确指出的，“柴科夫斯基的第一部舞剧当时沒有能够促成艺术界的重大轉变。馬虎的听众以及剧院本身还沒有能够注意和了解由于舞剧音乐題材的戏剧性发展的原则而产生的艺术問題。”[1] 再加上演出工作的草率不仅沒有因为时日的增长而改善，而且相反地，是更变本加厉了。H.Д.卡什金曾經回想起《天鹅湖》布景逐漸破旧的情况，他說“而且破旧的不仅是布景，音乐也大大地遭了殃。各种插曲愈来愈厉害地代替了原有的章节，結果是《天鹅湖》的音乐几乎有三分之一都換上了由其他舞剧、而且是很不高明的舞剧里引来的插曲。”[2]

1895年由M.彼季帕和Л.伊凡諾夫在彼得堡主持上演《天鹅湖》，这是这一出舞剧初次在舞台上获得了和柴科夫斯基的音乐相配的体现。在这一次演出里，舞蹈首次为自己揭露了柴科夫斯基作品中出色的抒情性，首次用舞蹈的語言表达了这种抒情性。根据Ю.斯洛尼姆斯基[3] 的看法，这个功績首先应該属于列夫·伊凡諾夫，他的以細膩见长的抒情天才，专注的精神和好深思的性格帮助了他能够比当时的任何一个舞剧編导都更为深刻地接触到柴科夫斯基的內心世界。1895年的演出是《天鹅湖》这出舞剧以后的历次解释的基础。天鹅姑娘的形象成为舞剧剧目中的典范角色之一，这个角色具有巨大的吸引力，非常难演，需要表演者有嫻熟的技巧和細致的抒情感。俄罗斯舞蹈学派出现了許多演奥杰塔这个

---

[1] B.B.雅科夫列夫：《柴科夫斯基在莫斯科舞台上》，第57頁。

[2] H.Д.卡什金：《回忆П.И.柴科夫斯基》，第119頁。

[3] Ю.斯洛尼姆斯基：《列夫·依凡諾夫》，載《舞剧大师》一书中，莫斯科-列宁格勒1937年版。

角色的优秀表演者，其中包括在感情影响力和抒情性方面最卓越的苏联艺术家加琳娜·烏兰諾娃。

* * *

«天鹅湖»剧本取材于世界流行的許多民間神話。这种主題是：恶魔把姑娘变成飞禽(或走兽)，然后是忠实的爱情力量、英勇的行为或是法术战胜了妖法。从演化了这个主題的俄罗斯神話中我們可以找到A.阿法納斯耶夫記录的一些神話，如«灰鳥公主»、«白鴨»；在他的«着魔的公主»里，女主角被变成牡鹿，后来有一位王子在冷宫外打探了三昼夜，才救出了公主。[1] 在他的神話«去而不知所向、带来不知何物»中，射手費多特看到岸上有三只鳥，他舍不得射击它們，正在这时，鳥儿脫下翅膀，变成"美丽的姑娘"。在关于巨流、米哈依尔·伊凡諾維奇的民間叙事詩(A.阿法納斯耶夫：«斯拉夫人的大自然頌詩»)中，男主角正要射击一只天鹅，忽然間：

白天鹅对他說：
"你不要把我射击……"
她走上峻峭的河岸，
变成了一位美丽的少女！

普希金在«薩旦王稗史»里，再度刻划了天鹅姑娘及其拯救者的形象，使它們具有无比的詩一般的感人力量。

不久前出版的著名德国民間口头創作收集家穆捷烏斯的神話

[1] 在格里姆的剧本«黑白新娘»中，继母把继女变成鴨子；在«六天鹅»中，六位公主变成天鹅；为了解救她們，姊妹必須六年不言不笑，并且还要給弟兄們准备六件紫菀花瓣做成的衬衣。

《天鹅池》提示了《天鹅湖》剧本的另一种可能的来源。❶

还有一种看法也是可信的，这便是《天鹅湖》的剧本也受到了19世紀中叶的所謂浪漫派舞剧传統題材的影响。大家都知道，柴科夫斯基对某几部浪漫派舞剧是喜欢的。关于这个問題，B.B.雅科夫列夫曾經正确地說过："40和50年代的浪漫派舞剧里流行的主題和柴科夫斯基的音乐天才的性格是沒有矛盾的。甚至可以认为，象使他十分傾心的舞剧《吉賽尔》(哥捷約和阿当作)里的那种备尝辛酸的爱情的主題在这个作曲家的創作兴味中是占有重要地位的。"❷

传統的舞剧脚本的作用更清楚地表现在《天鹅湖》題材的处理上。这里主要是表现出旧舞剧戏剧結构的一些缺点，例如过分輕視情节的联系、內在的論証和充实的內容等等。

《天鹅湖》的題材处理得非常草率，实际上只給了一个情节的草图，动机的发展时常也不够完滿。在舞剧第一次上演的第一种剧本中，这些毛病特别显著。❸这个剧本写得冗长，同时也就使

---

❶ 见Ю.斯洛尼姆斯基：《П.И.柴科夫斯基及当时的舞剧院》，第88頁。木捷烏斯的神話与貝基僰夫、赫尔朵的剧本之間沒有情节上的联系。但是个別地方显然相似。在木捷烏斯的神話中除了上述情节外，还可能找到一个夜湖的場景，天鹅飞到那儿去后，变成了美丽的姑娘。在剧本里，舞剧的情节大家都知道发生在德国，其中的人物之一——齐格弗里德王子的朋友卡諾和木捷烏斯的神話中的一位人物同名。木捷烏斯的《奇妙的神話》俄文版初次出現于1880年。

❷ B.B.雅科夫列夫：《柴科夫斯基在莫斯科舞台上》，第49—50頁。
在談到《天鹅湖》情节的舞剧来源的时候，必须提到《仙女湖》。这是塔略尼的父亲为自己著名的女儿在彼得堡演出而排的一出舞剧(1840年)。音乐及情节取材于奥貝尔根据斯克里勃的剧本所作的同名歌剧。故事的基础无疑是与木捷烏斯的神話和柴科夫斯基的舞剧相似：一个牧童在晚上偷偷地发现了湖上飞来一群鳥，后来变成了美女；他偷了一位仙女的衣裙，于是便使这位仙女不得不下凡了。他們倆彼此相爱，經受了許多生活苦难，为了奖励他們的忠誠和堅忍，"最高的力量"使他們获得了幸福。

❸ 见Ю.斯洛尼姆斯基：《П.И.柴科夫斯基与当时的舞剧院》一书的附录。

得一些最重要的情节发展因素变得糊里糊涂、含混不清，[1] 为了改革舞剧在彼得堡的演出，M.柴科夫斯基(作曲家的兄弟)写了第二种剧本。这是修訂了的剧本，其中虽然沒有克服那些幼稚刻板的情节(这是一条貫穿着"一串"舞蹈組曲的綫索)，但是显然有了巨大的邏輯联系。从对齐格弗里德与天鹅姑娘初次的双人舞的描写就令人清楚地看到：只有絕对忠实于誓言才能一定战胜妖法。永远的分离在等待着一对恋人，但是他們宁死也不分离，他們毅然地迎接死亡(纵身入湖)。[2]

现时有一些《天鹅湖》的导演們幼稚地嘲笑那带有悲观主义的悲剧性，他們給舞剧想出一个大团圆的收場。例如在苏联大剧院的演出中，"恶魔"和王子决斗而死，他的妖法失效了，然后，一对恋

[1] 齐格弗里德与奥杰塔初遇的場面(第二幕)为整个情节的楔子，这里隐隐約約、含含糊糊地指出了最基本的东西：什么是把天鹅姑娘从"猫头鹰后母"的束縛下解脫出来的必要条件呢？鍾情的王子发誓永远不忘記奥杰塔("我用我的騎士荣誉发誓！……我永远爱你，我永远爱你一人！……")。姑娘回答道："好吧，明天就会决定我們的命运：要就是你将永远见不到我，要就是我恭順地自願跪在你的足下。"观众这时必须只有含糊地猜測肯定情节的悲剧性的楔子中这一最重要的情况：爱情的誓言是否忠实(不由主人公自己作主)，"猫头鹰后母"的束縛是否会被解脫，所以，連舞剧最后一場的思想也是不明确的。这儿哑謎一个接一个出现。为什么奥杰塔沒有极力原諒王子的偶然錯誤呢？("我不能作主原諒你，一切都完了。我們这是最后一次见面了！")为什么王子要摘去奥杰塔头上的皇冠，同时他又知道这是保护她免受"猫头鹰后母"的暗算的符咒呢？为什么失掉皇冠对奥杰塔說来就意味着立刻死亡，就連齐格弗里德也一起呢？("你作了什么呀！你害死了自己也害死了我。我死了。"奥杰塔說完，就倒在王子手里……)。所有这些都是不合情理的。观众之所以原諒剧本作者的这些錯誤，那仅仅是由于他們具有对舞剧的传統观点：把舞剧看成是用不着思想与邏輯的东西。末場的結局似乎是表示两位主角由于对幸福无望而自杀。但是这个楔子的悲剧高潮却被主角的完全失掉意志而大大地降低了。它是这样写的："……响起了悲哀的天鹅临終之歌。波浪接二連三地向王子和奥杰塔涌来，很快就把他們淹沒了。"

[2] 第二种剧本里有一些更动，略去了沒有任何发展的奥杰塔的继母与她的好朋友善良的水仙女的故事。"恶魔"就是妖法的代表，即大猫头鹰，在第三場里变成貴族罗特巴尔德。这里还加进了一个重要細节：王子要为爱人牺牲意味着恶魔的死亡，王子自杀后，大猫头鹰便墜地而死。

人和公主的女友們“欢欣地迎接旭日的霞光。”[1] 如果莎士比亚悲剧的导演者們把罗密欧与朱丽叶拯救出来享天伦之乐，如果在奥斯特洛夫斯基的«大雷雨»里的卡捷琳娜活下去过好日子的話，那么，經过上面那样修改的«天鹅湖»的演出并不见得比它們高明。在艺术里，結局的悲剧的尖銳性和不妥协永远只会加强悲剧的积极严肃的意义、加强它肯定生活的力量，这是不言自明的。

于是，經过作曲家处理的剧本主題情节都詩意盎然，但是被旧舞剧大綱的老一套搞糟了。为了和传統一致，舞台行动被不断地縮小为純表演性的組舞，即与戏剧发展毫无关系的組舞。

柴科夫斯基創作的优秀的舞剧总譜是和他手头的剧本中的陈腐面貌以及其他显著的缺点极不相容的，由于消除了这一个舞台材料中的一些缺点，他才写成了优秀的总譜。光是«天鹅湖»这一个雛形的题材就已經足够使柴科夫斯基写出一部具有深刻內容的、完整的作品了。因为这是作曲家所喜爱的一个戏剧性主題的变体，这主題就是：个性向一股束縛生命活力的势力作斗爭，热烈的爱情是对崇高的人性与美的向往。柴科夫斯基音乐里丰富的形象和感情，作曲家用来体现其思想的那种广泛而“可靠”的形式，在頗大程度上弥补了剧本的空虛和其他各种缺陷。

天鹅姑娘奥杰塔的形象是这出舞剧的音乐內容的中心。奥杰塔的音乐刻划是整部作品的基本音乐主題（例9）。这一个主导主題敏銳地和舞剧的意境相呼应，它不是一成不变的。听来时而象生活中的一篇哀婉动人的故事，令人想起柴科夫斯基那首著名的

---

[1] 全剧基本上根据A.戈尔斯基的編导，加了一个新的第四幕，由A.梅塞列尔編导。见苏联大剧院1955年版的«天鹅湖»說明书，也见于同上的1956年新演出的說明书。

幻想序曲中弗朗契斯卡的傾訴，时而象残酷无情的命运的宣判(例如第二幕第一場景)，时而象是热情的話語的吐露(第四幕結尾的齐格弗里德的独白)。

奥杰塔和齐格弗里德的感情世界也反映在这出舞剧的其他的抒情段落里。第二幕里爱情的双人舞(慢板)可以算得上最出色动人，其中十分朴实眞摯的歌調逐漸上升为交响乐般宽广而引人入胜的优美旋律。第二幕里奥杰塔初会王子一場中的傾訴以及第四幕里她的另一次充滿悲慟感情的傾訴也可以算是最重要的段落。

尽管天鹅姑娘的形象带有充分的浪漫气息，柴科夫斯基的音乐却把它体现为十分现实的、带有具体人性的形象。Б.阿薩菲耶夫曾經正确地評述过："对于柴科夫斯基說来，全部的'天鹅世界'都带有心理的眞实性，天鹅姑娘的旋律因素十分眞切地反映了一个姑娘的悲惨命运，它既不是一些神奇的音响花样，也不是玄妙虚幻地描述神仙世界。这里我們可以看到柴科夫斯基和德国浪漫派、耽于空想的中世紀騎士之間的基本区别。""《天鹅湖》里的浪漫性神話的形象被柴科夫斯基賦予眞实的人性，使天鹅和齐格弗里德的故事十分激动人，它象一部談现实生活的戏，而不象一部象征性的'古剧'"。❶

和奥杰塔的形象联系着的柔和悦耳的抒情曲調超越了局部的性格刻划的范围。它扩展到整个作品，构成了作品的主要色彩和作品的气氛。这大大地弥补了各种舞蹈和場面的主題的分散性。因为各种舞蹈和場面在感情和心理上都处在舞剧的那些主要动机的范围里，或是使我們紧靠在这些动机和情緒的近旁某处。

許多慢拍子的舞蹈适切地衬托着主要的形象。这是一些哀婉

❶ 伊戈尔·格列包夫(Б. В.阿薩菲耶夫的笔名)：《天鹅湖》，第31、32頁。

动人的舞曲或是一些眞摯的、带有光輝的幻想和十足俄罗斯味的忧郁气息的如歌曲調。例如第一幕里g小调行板（双簧管和大管的二重奏）和奇妙的升f小調小提琴独奏，还有第二、第四幕里的許多段天鹅舞都是这样的。

«天鹅湖»的圓舞曲里也充滿着抒情的气质、悦耳的曲調和誠摯的感情。柴科夫斯基舞剧里这一体裁的主要意义和处理方式我們在前面已經談过了(参见«改革的基础»一节)。在圓舞曲里，柴科夫斯基也始終体现了一种高度的欢乐精神和活跃的生命力。在一些大型的圓舞曲，即所謂"农民"圓舞曲(A大調，第一幕)和«未婚妻圓舞曲»(♭A大調，第三幕)里，上述的感情是以一种巨大的、"长詩意味的"規模展开的。但是圓舞曲气息滲透到«天鹅湖»的整个音乐里以及大部分的表演性組舞、个别的舞蹈場面里。这也許在頗大程度上决定了这出舞剧的总的气氛，尽管結局悲惨，但是却充滿了欢快的青春的爱情感觉；任何命运的陷阱都粉碎和挫折不了这种爱情。描画恶势力(大猫头鹰——"恶魔")的音乐笔法却十分黯淡，带有相当的象征性；在領会全剧的时候，这些笔法的现实意义是和具有肯定生活意义的那些形象不能相提并論的。

和«天鹅湖»里占統治地位的純抒情性相比，代表性舞曲所占的地位是相当小的。剧里的代表性舞只有第三幕的代表性民族組舞曲，它是由匈牙利、西班牙、波兰、意大利和俄罗斯等舞蹈构成的。按戏剧动机(«客人舞»)和所选择的舞蹈类型来說，这个組曲很带有传統性。但是传統舞剧中的带有代表性民族体裁的舞蹈毕竟也有了內在的改革。这首先是依仗着音乐主题的丰富多彩、富有活力，依仗着处理的恰当和交响乐气息浓厚。其次更重要的是依靠柴科夫斯基的音乐发展手法中慣有的一些引人入胜的地方，

例如呈现出富有表现力的对比以及思想上逐渐增强的抒情性，这种思想誘导我們，不断地触动、刺激我們对主題的发展产生种种想象。

在«天鵝湖»里，造型性因素所起的作用更小。实际上这只是最末一幕結尾的暴风雨一場，这一場里清楚地表明了作品中的純粹的抒情本质，因为“气象”上的风暴正象«黑桃皇后»第一場結尾一样，是和精神上的风暴具有紧密联系的，这种精神上的风暴紧紧抓住了剧中面临悲剧結局时的主角。

尽管柴科夫斯基写«天鵝湖»的音乐时主要是采取表演性舞蹈組曲的布局，但同时他却清楚地表现出自己傾向于音乐的交响化与戏剧化。在这方面足以作为代表的是舞剧的主要音乐主題——天鵝主題得到了巨大的歌剧性交响发展。他把个别的舞曲作为联系的、“貫串的”音乐要素。这一点也很有代表性。例如第一幕里的A大調圓舞曲在第二幕里成为“奧杰塔的叙述”主題(例 12)。第二幕里以回旋曲式写成的大型表演性舞蹈組曲«天鵝舞»中，另一首A大調圓舞曲（例 15）成为連接一系列舞蹈的叠句。主題发展的“貫串”方法在第三幕里运用得很广。这里的主要音乐材料是«未婚妻圓舞曲»，它和表示客人光临的銅号主題交替着。同时，起初在№17 的音乐(客人光临和圓舞曲)里获得发展；然后又以一种变体形式出现，描繪母后在注意王子会选上誰时的反应（№19 与№24 的开始，见例 23)，最后以原来的面目出现于王子与公主的那段舞曲里，这一段舞引向决定命运的訂婚的一刻(№24)。

尽管任务是从沒有担承过的(他是第一次尝試創作舞剧)，但柴科夫斯基在創作«天鵝湖»时显出他是处在一个和他很接近的圈子里，或者用他自己的話来說，是在他的“路”上。正因为这样，这

个作品才显得完整而具有不平凡的創作手法。这就为他在舞剧文化方面的貢献奠定了基础，虽然他还是初試身手。完整而不平凡的創作手法使«天鵝湖»十分清新、带有誘人的抒情感，«天鵝湖»已經深入人心，成为柴科夫斯基的最受人欢迎和最使人感到亲切的作品之一。

* * *

从 H.卡什金的回忆可以看出，柴科夫斯基还在世的时候，«天鵝湖»总譜就被各剧院隨意改动使用。他們作了删节、重排曲目和补充。連艺术质量最高的 M.彼季帕和 Л.伊凡諾夫的編导中，也作了一些重大的变动。尽管当时負責舞剧音乐的 P. 德里戈不允許把非柴科夫斯基的音乐用到«天鵝湖»里，但是他自己也作了一系列的删节、重排，也把柴科夫斯基的一些鋼琴曲配上乐器，用来补充总譜。[1] 这些变动的后果极坏，它們在好些段音乐中破坏了作曲家考虑好的交响性完整的形式，破坏了結构的統一和情节的戏剧布局。

本书作者在下面的音乐解說中遵循«天鵝湖»音乐的原本，依

[1] P.德里戈所作的重大更动如下：在第一幕中略去了“Pas de deux”（双人舞），把它移到第三場。在第二幕中把表演性組舞曲“天鵝舞曲”作了重新布局，因为其中原有的圆舞曲叠句照例的重复显得多余。在第三幕中省去了“舞蹈队与矮人舞曲”，省去了最重要的表演性集体組舞之一、“Pas de six”（六人舞），插入了第一幕中的一些曲目以及用柴科夫斯基的作品 72 之 12 的鋼琴曲的音乐作出的奥季里亚的变奏舞。在第四幕中，略去了第 26 个場景（女伴們等奥杰塔的一場）、“小天鵝舞”以及暴风雨音乐的开始，插入了以柴科夫斯基的作品 72 之 11、15 的鋼琴曲音乐作为两首舞曲，其中的第二个（王子的变奏舞）与剧中情节的緊张戏剧发展情况极不相合。

P. 德里戈的編訂不仅由于 1895 年彼得堡演出的声望与影响而固定下来，同时，也由于这一編訂（有所增删）由 E. 兰格尔改編为鋼琴譜出版。现在，«天鵝湖»的全部总譜原本正在准备付印（約翰逊 1895 年的版本不可靠），据此版本改編的鋼琴譜（H. 卡什金改編）亦将出版；它們将列入标准的 П.И. 柴科夫斯基全集里。（按：现已出版。——譯者注）

据的是作曲的总譜手稿(莫斯科国立中央音乐文献博物館藏)。在叙述剧情时，参考了 M.И.柴科夫斯基为1895年的演出所作的全部极有价值的修訂。

二、解　說

«天　鵝　湖»

四幕幻想舞剧
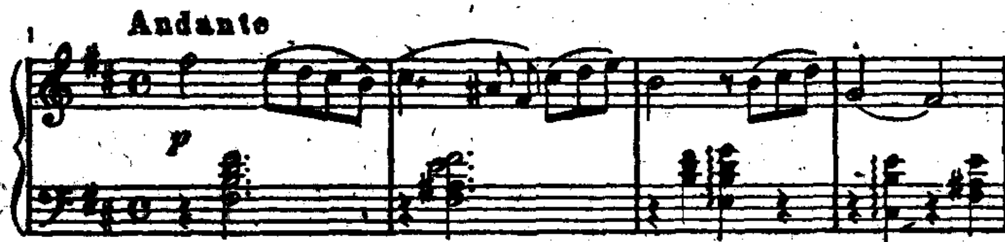
出場人物

王后
齐格弗里德王子，其子
貝諾，齐格弗里德的朋友
沃尔夫汉，王子的教师
奥杰塔，天鵝皇后
丰·罗特巴尔德，恶魔
奥季里亚，其女
典礼官
报信人

王子的朋友們、宮廷青年、侍从、宮廷貴妇人及王后随身侍童、农民与农妇、大小天鵝。

序　曲

序曲的音乐初步勾画出美丽而忧伤的关于迷人的天鵝姑娘的故事。双簧管溫柔的旋律引导着故事的綫索：



这个旋律很象舞剧的主要音乐形象——天鹅的主题(见例9)。序曲的中間部分，色調逐漸发生变化，沉悶不安的阴影籠罩下来，音乐变得戏剧化了。长号发出了森严的、不祥的呼声。經过一段发展后在惊惶不安的定音鼓声中、小号和木管乐器重复最初的主题(再现結尾部)，接着由大提琴重复奏出。这时主题带有悲剧性质。
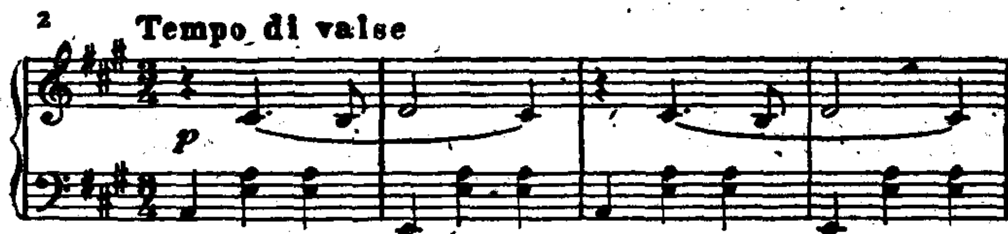
第一幕
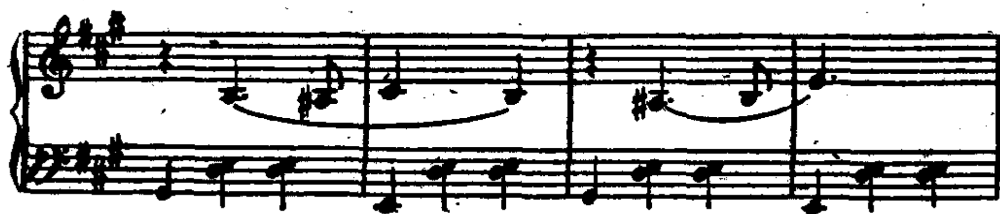
城堡前的花园

№1. 場面。为庆祝齐格弗里德王子成年而举行的愉快的郊游小宴。农民們出来了，想要祝賀年青的王子。人們向男人們灌酒，向妇女們贈花环和花束。

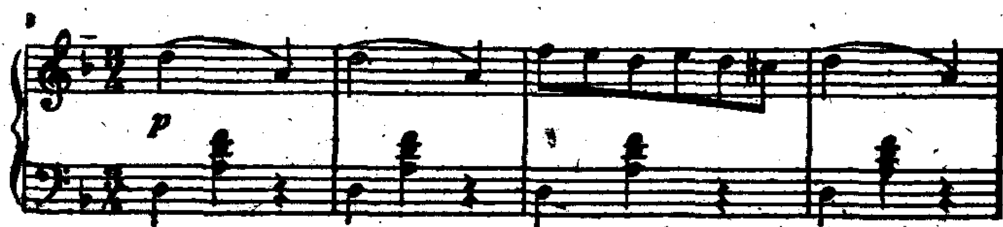
这个場面的音乐具有鮮明的大調性，十分热情有力。按照拉罗什的說法，这段音乐表现出“一个心情舒暢、精神爽朗的柴科夫斯基”。中段是一段优美的田园风味的音乐，描写农民們的出现。这一場面的首尾两段写得出色而渾厚，与中段的清彻音响(主要由木管乐器奏出)形成了鮮明的对比。

№2. 圓舞曲。农民們跳着舞，想取悅于王子。这首圓舞曲的美首先在于它的旋律鮮明、变化无穷。圓舞曲由短小的序奏部分(“引子”)开始，接着就是第一段的正主題。





长笛与单簧管围繞着主旋律声部(第一小提琴)奏出“飘浮的”琶音，特别是中間几段不时插进一些新颖的节奏和色彩，使得这个旋律的发展活跃化。圆舞曲的中段有着更富于表现力的旋律。特别令人难忘的是中間插部里的一个优美动人、抒情眞摰的主題:
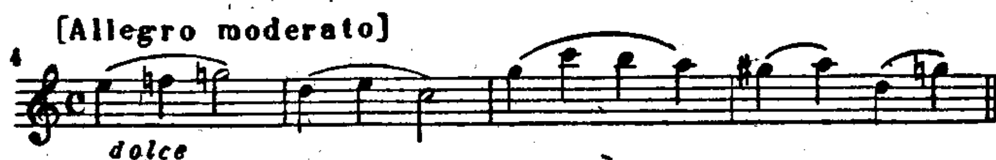


这一动人的主題在导致全曲（再现結尾）尾声的巨大交响高潮中得到了鮮明的发展。圆舞曲最初的各个主題在这里发生了变化，听起来豪壮而欢乐。

№3．場面。侍从跑来报告母后駕到。这个消息立刻打断了大伙儿的欢乐。齐格弗里德上前恭迎母后。王后亲切地和儿子談話，告訴他說，他的独身生活就要結束，明天他就要当新郎了。王子問，他的新娘是誰，母后答道，这将由明天的舞会来决定；她已經請了所有够得上作王子配偶的姑娘們来参加这次舞会。王子将要亲自从姑娘們中間选擇最好的一个。王后允許大家继續玩乐之后就离开了。小宴和舞蹈又热鬧起来。

場面开始的音乐描写青年們惊慌失措、忐忑不安。銅号的声音

宣布王后駕到。一个新的柔和的音乐主題伴随着齐格弗里德母亲的談話：
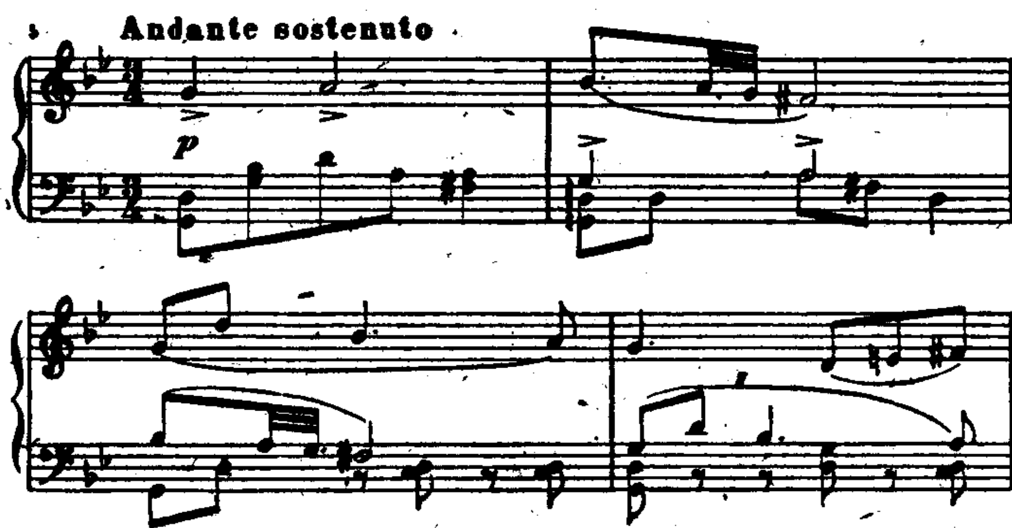


場面的最后又响起了这一幕开始时火热气息的音乐。

№4. 三人舞曲，这是一首表演性舞蹈組曲，由几个独立的变奏舞曲构成。

(1) 短序曲(序奏)。Allegro moderato 中速的快板。这是一支在竪琴响亮的背景上奏出的明朗、流暢的旋律，引子的中段由于突出的和声与慵倦的变化音而加强了旋律的表现力。

(2) Andante sostenuto (沉着的行板)。这曲子以一支眞摯的、略带忧郁的俄罗斯抒情歌調为基础。旋律以二重卡农曲形式写成(第二声部稍晚一些进入，准确地重复第一声部的旋律)；这两部分别由双簧管和大管演奏，它們发出的声音很象女声和男声的对比：



(3) Allegro simplice（朴实的快板）。一首輕盈而出色的波尔卡节奏舞曲。由木管乐器輪流独奏（最初是单簧管、长笛，然后是大管），弦乐器以清彻的声音伴奏。
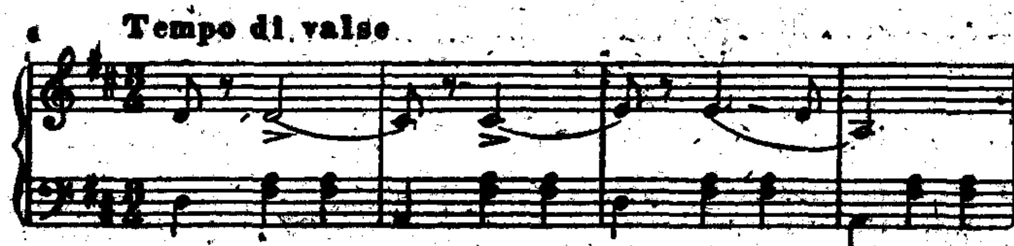
(4) Moderato（中板）。这支曲子与前面的一个形成鮮明的对比，是一首典型的男性舞曲，动作粗獷有力，由整个乐队以浓厚的、响亮的和弦加以表现。

(5) Allegro（快板）。这是一个新的对比：一支輕快的曲子，旋律由长笛与小提琴奏出。

(6) 結尾（Allegro vivace 活泼的快板）是一首比較扩展的生动活泼的节日舞曲，它結束了組曲。

№5．双人舞。一首新的表演性舞蹈組曲，由四个曲目构成。

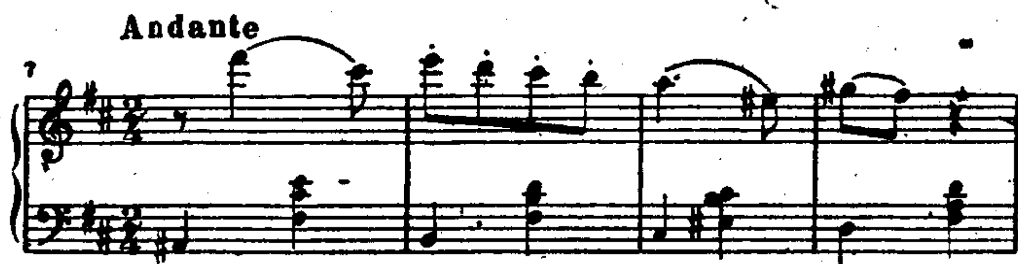
(1) Tempo di Valse ma non troppo, vivo quasi moderato（适中的圓舞曲速度，活泼而不太快）。这是一首色調明朗、节奏动人的圓舞曲。



尽管这支曲子不长，但是却以柴科夫斯基慣常的气魄发展着。紧接在清彻的开始部分过去之后就有一支清新的、色彩較浓、节奏較复杂的中段主題。长笛的旋律花彩丰富了最初乐思的重现。

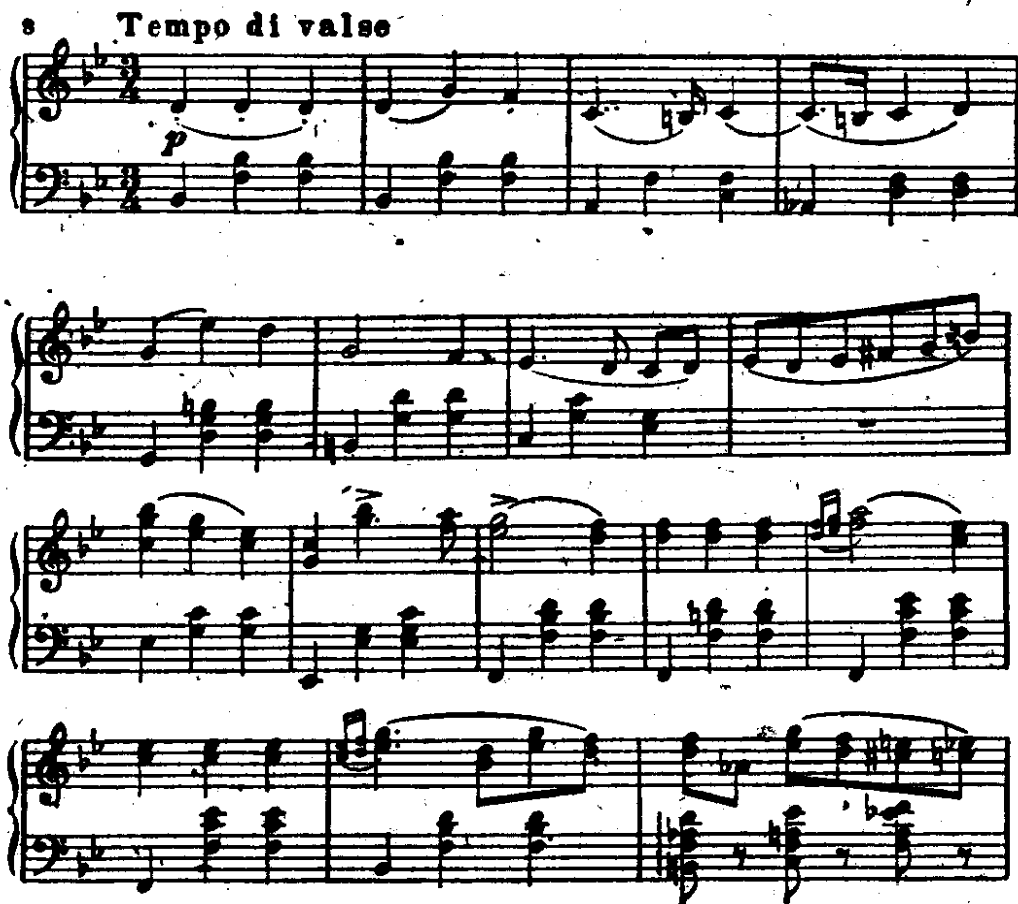
(2) Andante（行板）。这是一首婉轉如歌的舞曲。是《天鵝湖》里最迷人的抒情段落之一。它充滿了溫柔的、純粹俄罗斯的忧郁情調。舞曲的配器强調出这支曲子的歌唱性，旋律几乎始終都

由小提琴独奏，在末尾时，十分优美的双簧管声音和它互相呼应：



这首如歌的舞曲直接轉变为快速的加洛普舞曲，这里仍然以小提琴独奏为主。它演奏得有声有色。

（3）又是一首不长的圓舞曲。短号发出雄壮的"男性的"歌唱（第一小提琴加以重复）。两支单簧管俏皮地回答着它。在正主题中，最富于表现力的要算是这首"对白"：



在短号主题的再现部中增加了一个新的小提琴旋律，这是柴科夫斯基惯用的使形象充滿抒情性的慣用手法。

（4）結尾。Allegro molto vivace（很快）。一首快速的、配器很出色的结束性舞曲。
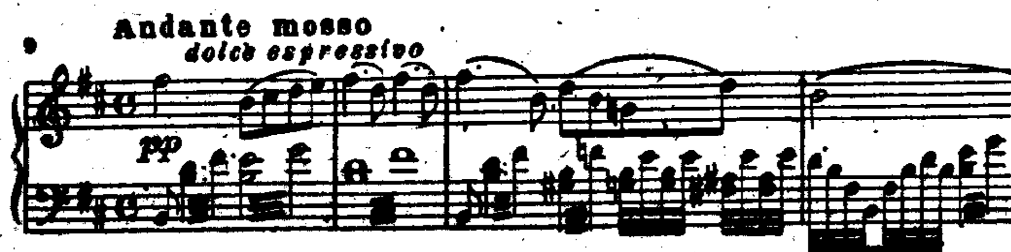
№6. 情节舞(Pas d'action)。醉熏熏的沃尔失汉想跳舞，但是他的笨手笨脚逗得大家发笑。他无力地旋轉着，終于跌倒在地。音乐很显明地描繪了这个場面，然后轉变为活泼愉快的舞曲。

№7. 哑剧場面。天色入暮，一位客人建議拿着酒杯跳完最后一个舞蹈。这个場面的音乐是两个曲目之間簡短的連接乐段。

№8. 酒杯舞。一支精彩的、波洛涅兹节奏的欢乐舞曲。中段清彻的音乐带来了鮮明对照，其中有弦乐器与管乐器优美的互相呼应，有模仿碰杯的钟琴声音。

№9. 末場。在傍晚的天空中出现了一群天鹅。青年們见到后想起了打猎。齐格弗里德和朋友們一起走了，留下了醉鬼沃尔夫汉。

在这段音乐里出现了作为舞剧主要音乐形象的天鹅主题。这是一支哀婉动人的旋律，最初由双簧管演奏，陪衬着它的是竪琴的琶音和弦乐器激动不安的震音和弦：



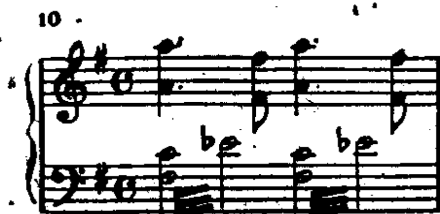
第二幕

有悬岩峭壁的荒野去处。舞台的深处是湖，湖岸上是小教堂的断垣残壁。月夜。
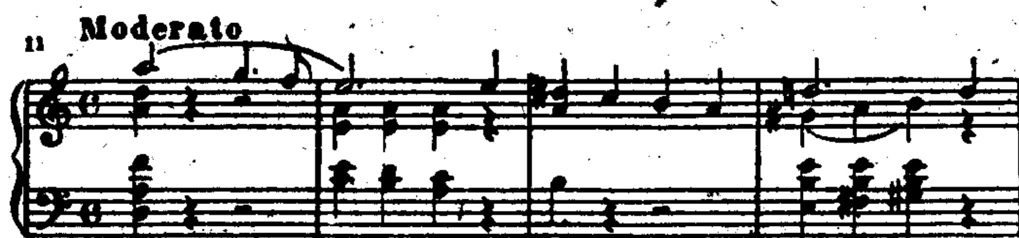
№10. 場面。一群白色的天鵝在湖上浮游，領先的一只戴着皇冠。舞剧的基本抒情主題(天鵝姑娘主題)在这一場中发展了。主題最初由双簧管独奏，好象一支动人的歌曲。但是音乐逐漸变得比較戏剧化。发展的結果，主題的主要部分由整个乐队用强大的音响以新的面貌表述出来。

№11. 場面。齐格弗里德的朋友們先在湖岸上出现，王子随后来到。他們看见了一群天鵝，正打算开始行猎的时候，天鵝很快就隐沒了。这时，奥杰塔从魔光照耀的废墟中走出来，她哀求王子不要射击天鵝，并向王子叙述了自己凄慘的身世。恶魔把她(奥杰塔公主)和她的女友們变成了禽类。少女們的統治者——阴险的大鵰——不断地监視着她們。只有那始終不渝、能够牺牲自己去爱奥杰塔的人才能战胜恶魔的妖法。奥杰塔的美丽使齐格弗里德神往。他惊恐地想起刚才险些儿把变成天鵝的公主射死。这时大鵰象不祥的幽灵一样飞过小教堂上空。它藏在废墟后面，偷听奥杰塔和齐格弗里德的談話。
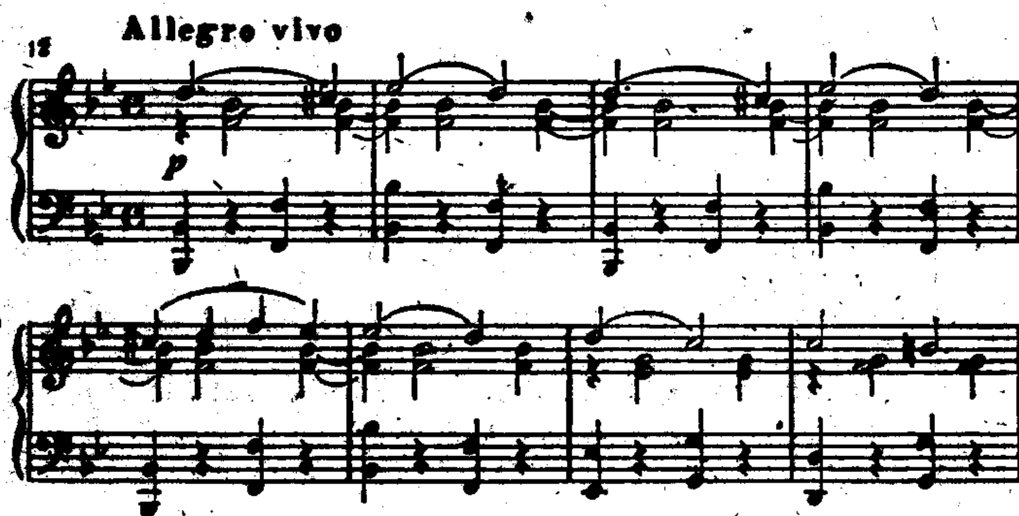
这一場面的音乐由一些与情节有着紧密联系的乐段組成。在第一段(Allegro moderato 中速的快板)里，无忧无虑的嬉游情緒很快便被一陣激动的情緒打断了：王子看见天鵝，便想射击。这时候出现的申訴动机(木管与銅管演奏，弦乐震音伴奏)近似天鵝主題：
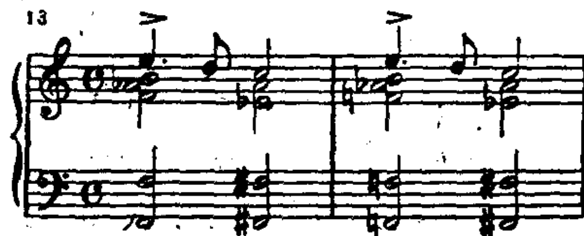


下面的一段就是奥杰塔对王子的恳求。由双簧管温柔的旋律开始，弦乐拨弦奏出輕輕的和弦作为衬托。



抒情的独奏逐漸轉为二重奏。这儿，大提琴奏出溫存的短句应答着双簧管。二重奏的发展引向奥杰塔的叙述段落（Allegro vivo 活泼的快板）。这段激动的叙述音乐很象第一幕里的圓舞曲（№2）旋律：

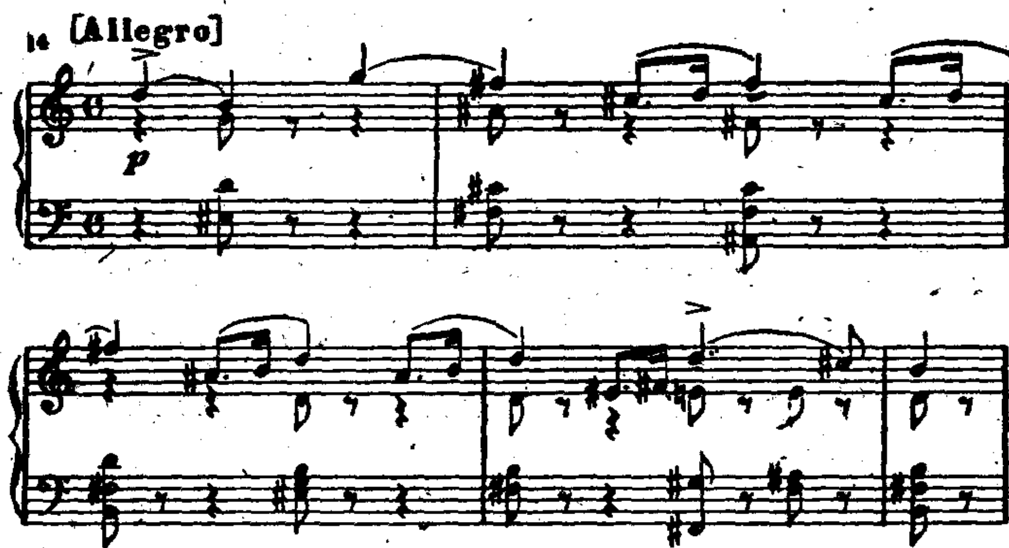


描写大鵬出现的小号与长号的和弦打断了叙述的音乐：



最后的一段是奥杰塔叙述性音乐的戏剧化再现部。根据作者的旁注，这里的音乐表示天鹅姑娘說，只有結婚才能使她摆脱妖法的束縛，表示王子的惊叹："啊，你原諒，請你原諒我！"
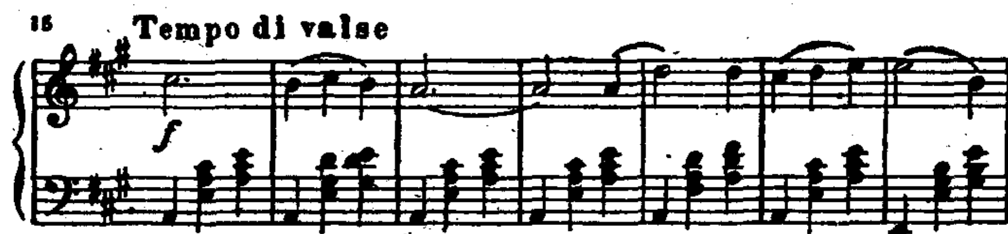
№12. 場面。出现了一大群天鹅。这是奥杰塔的女友們。描写她們的音乐（Allegro 快板）是战慄不安的。好象应答一样，出现了溫柔抒情的奥杰塔旋律（作曲家給主題的旁注是："奥杰塔：好了，好了！不要怕，他是好人……"），这时，和前面表示恳求的咏叙調一样，弦乐的拨奏衬托着双簧管的独奏：



接着是齐格弗里德表示热烈感激的乐句（作曲家的旁注是："王子丢下武器"）和奥杰塔主題新的进入（Moderato assai quasi andante 比中板稍慢，近似行板）；它在木管乐器的高音区作清彻

的表述，絕妙地符合于作曲家的旁注："奥杰塔：勇士，你安心吧……"

№13. 天鹅舞曲。这是一首表演性舞蹈組曲，包括一系列的独舞和分組舞。乐曲的形式具有組曲和回旋曲的特点。圓舞曲作为开始一系列舞蹈的叠句出现：
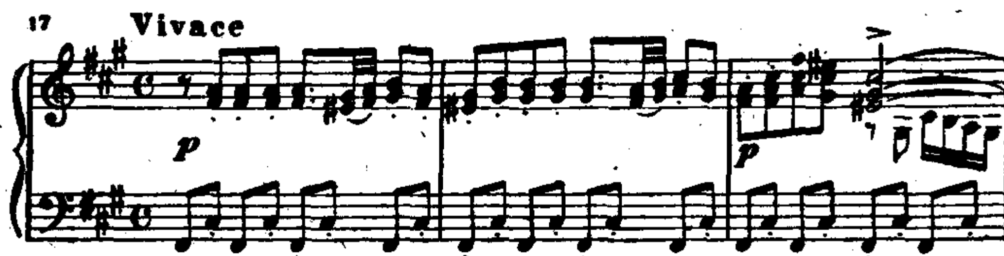


第二段（Moderato assai 稍慢的中板）是一首俏皮的、节奏活跃的舞曲。旋律最初由小提琴，然后由长笛奏出（作者旁注："奥杰塔的独舞"）：



第三段是圓舞曲的重复。
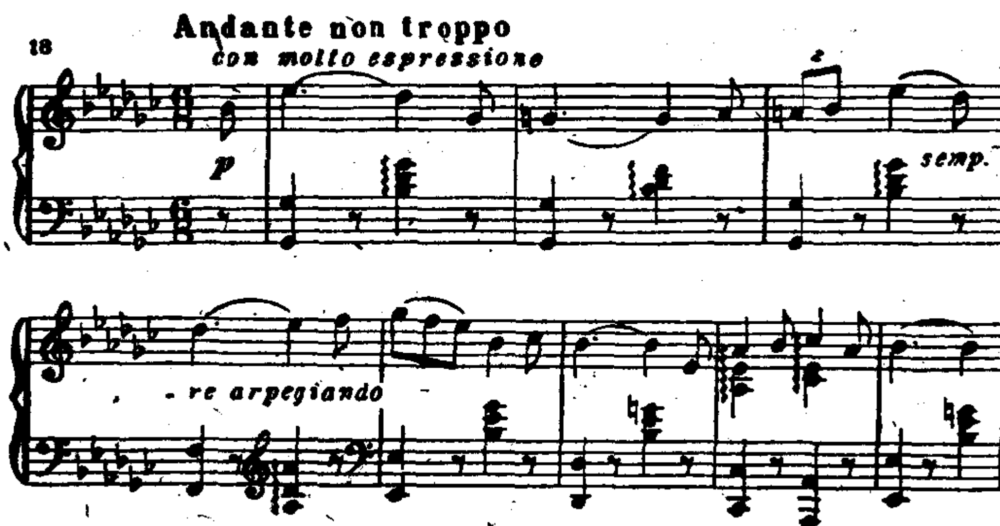
第四段（Allegro moderato 中速的快板）。这是最流行的《天鹅湖》曲目之一。音乐朴实动人、富有詩意、优雅自然，❶配器清彻，木管乐器的音色占优势（这是柴科夫斯基的一种代表性手法，它为下一首重要的曲子——抒情慢板作了对比准备，該曲以弦乐音响为主）。正主題由两支双簧管奏出，大管以輕盈的伴奏陪衬着：

❶ 为了完全符合音乐的性质，彼季帕和伊凡諾夫把这支曲子排为"小天鹅舞"。（此后人們就常称之为"小天鹅舞曲"。）但是，不要把它同第四場（降b小調）的№.27——另一首《小天鹅舞曲》混淆起来，后者的名称是作曲家自己給的。



第五段（Andante, Andante non troppo 行板，不过分的行板）。奥杰塔和王子的爱情双人舞曲。这是舞剧最出色的曲目之一。

音乐表达了一对恋人初訴衷情，羞澀而又兴奋的体会。双人舞❶曲由竖琴迷人的华彩乐段开始。小提琴独奏主旋律(con sordino 加弱音器)，竖琴以清彻的和弦伴奏：
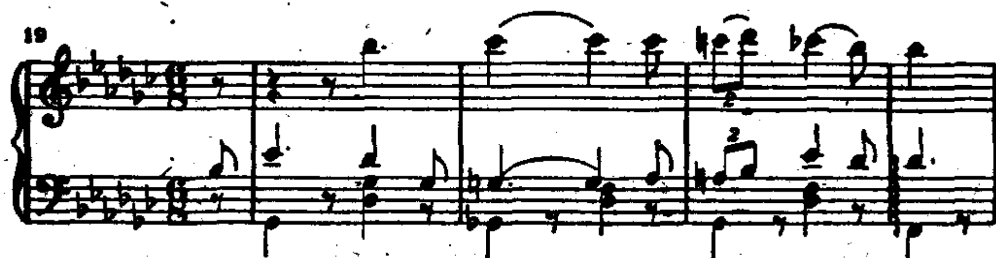


慢板的中部开始时由双簧管和单簧管奏出断續的、宛如顫动着的和弦，使人感到犹如晶瑩的水面上陣陣微波蕩漾。这一段首尾的音乐都是这样的。整段音乐的基础是小提琴独奏的充滿着欢

❶ 在作者手稿中，其标題为«Pas d'action»。(情节舞)(奥杰塔和王子)，从而标明了这段慢板的题材情节特征。据 H. Д. 卡什金的回忆，慢板的音乐系柴科夫斯基取自自己已銷毁的歌剧«女水妖»(胡尔勃兰德与女水妖的双人舞曲)。

欣和光彩的新的旋律。

在慢板的再现部中，我們重新听到第一段那美丽的抒情旋律。不过歌唱般的独奏现在变成了二重奏：大提琴奏正主題，小提琴在高音区奏出动人的短句附和着。“爱情之歌”发展得愈来愈丰富和鮮明了：



第六段是小型的快速变奏舞曲（Allegro 快板），它是到第七段的过渡。第七段是圓舞曲第二次出现，这一次它的音响大大地加强了（作者題为“群舞曲”）。

这首表演性舞蹈組曲以活泼的結尾（Allegro vicace 活泼的快板）結束。

№14. 末場。王子的心愈来愈眷念着奥杰塔。他发誓永远忠实于她，并且願意拯救她。奥杰塔提醒王子，明天在王宮里要举行舞会，在舞会上王子将按照母后的意图选择新娘。恶魔将想尽一切办法使王子破坏自己的誓言。如果恶魔得逞，那时候，奥杰塔和她的女友們将永远受到大鵰的統治。但是齐格弗里德相信自己的爱情的力量，任何妖法都不能从他手里夺去奥杰塔。朝霞升起，分别的时候到了。少女們变成天鵝在湖上浮游，庞大的黑色大鵰在她們的上空，张开了双翅。

这个場面的音乐以天鵝主題为基础，和第二幕开始的一段音乐完全一样。（№ 10 場面）

第 三 幕
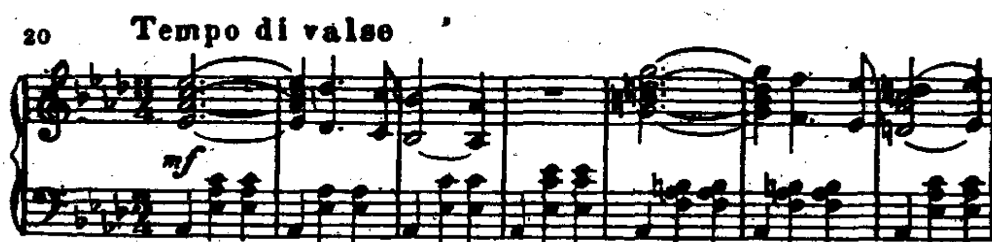
王后城堡内的大厅

№15. Allegro giusto（精确的快板）。齐格弗里德选择新娘的舞会开始了。典礼官作了必要的安排。接着，客人們、王后与齐格弗里德带着侍从一起进来。这个場面的音乐是节日性的，具有快速的进行曲风格。

№16. 群舞和矮人的舞曲。按照典礼官的信号，舞蹈开始了。这段舞蹈的音乐具有鲜明的对比性：群舞（Moderato assai，稍慢的中板）的音乐响亮輝煌，而«矮人舞»（中段）的音乐音色清彻、变化巧妙，富有戏剧特色。

№17. 客人光临和圓舞曲。小号声宣布新客人来到。典礼官迎接他們，报信人向王子通报他們的姓名。姑娘們和青年們跳起舞来。
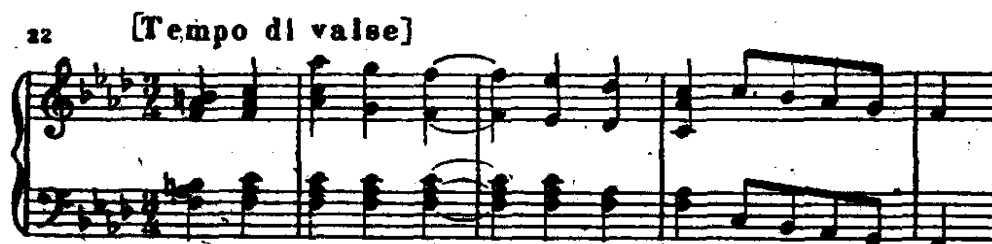
在銅号短短的前奏之后，出现了一首十分优美动人的舞曲：著名的«新娘圓舞曲»：



舞蹈音乐被表示新客人来到的小号声两次打断。在第一次被打断后，圓舞曲以一个旋律变奏的形式重新开始：
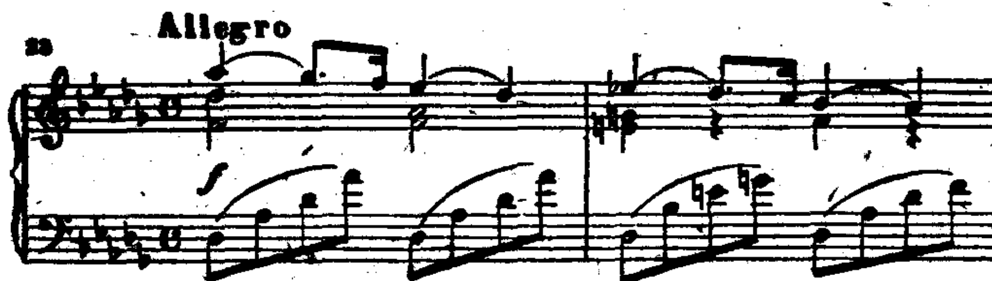


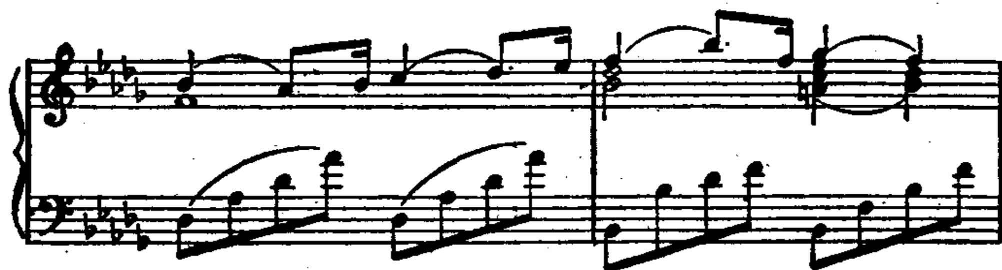
圓舞曲的最后一次，即第三次出现是扩大了的；根据作曲家的旁注，这儿是"舞蹈队全体出动"。在圓舞曲的这段大型再现部中，增加了一个新的中段。它的主題由銅管乐器演奏，給音乐增加了阴暗与不安的成分：
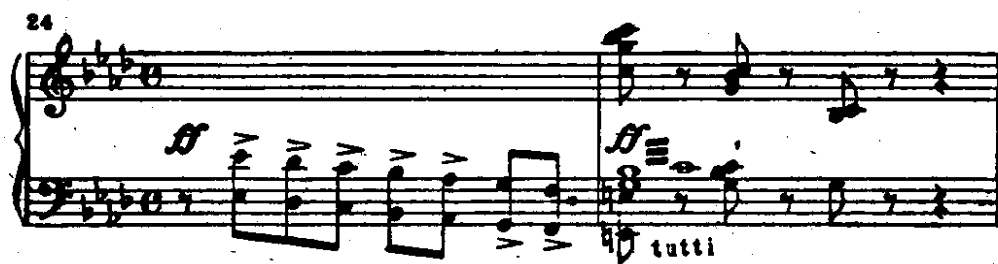


№18. 場面。王后問儿子喜欢哪一位姑娘，但是齐格弗里德表示对眼前的一切都不感兴趣，他一心在想念奥杰塔。这时，大厅里出現了恶魔乔装的脸色阴沉的罗特巴尔德伯爵。他的女儿奥季里亚随同前来。齐格弗里德看到这位新来的女客人很象他亲爱的奥杰塔，感到十分惊异。他认为这就是突然来到舞会的天鵝姑娘，于是便热情地上前迎接。这时候奥杰塔以天鵝的形体出現在窗口，企图警告王子提防恶魔的阴謀詭計。但是已被迷惑的齐格弗里德除了奥季里亚以外，无暇他顾。

場面的开始是母后对儿子的亲切垂詢和他的不安回答，这一情景由以新面貌出现的«新娘圓舞曲»的旋律表达出来：





小号的声音預告了罗特巴尔德和奥季里亚出现，接着是一段小型的管弦乐宣叙調(Allegro giusto，准确的快板)，带有柴科夫斯基特有的表示注定的“命运打击”的动机：



然后，天鵝的主題在弦乐震音伴奏下出现，这时的音乐富有尖銳的戏剧性，它表示受騙的奥杰塔的絕望。
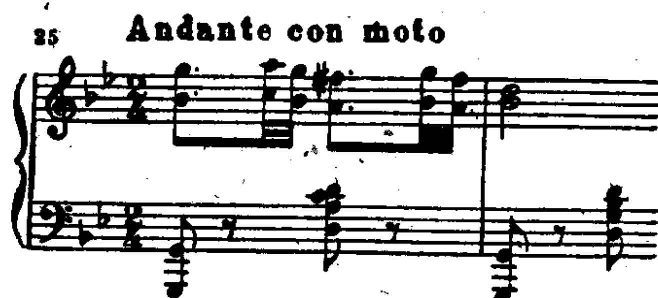
№19．六人舞曲。这首表演性舞蹈組曲的情节的与戏剧結构的构思尚不清楚。可以設想，它和脚本最初版本中的一句話有关：“舞蹈继續着，这时候王子十分傾倒于在他面前卖弄风情、装模做样的奥季里亚。”

短序曲(Moderato assai 稍慢的中板)。这是一首节奏活泼、气魄雄伟的开場舞曲。

第一变奏曲(Allegro 快板)是一首出色的、炫耀技巧的舞曲。无疑是給女独舞者——可能就是奥季里亚表演的节目。
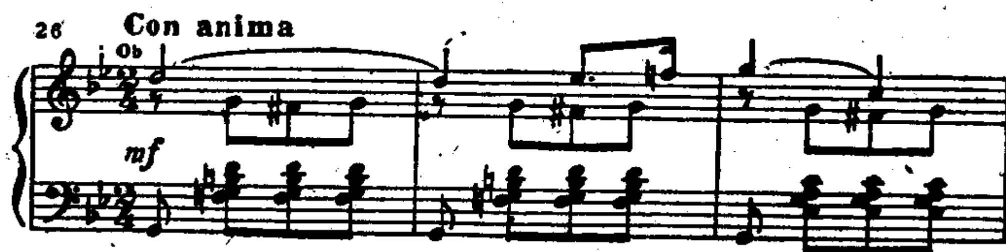
Andante con moto (加快的行板)。这是整个組曲中情感最深的一段。正主題象一支动人的忧郁抒情歌曲，开始由两支双簧

管奏出：



主题的第二次进入以二重奏形式出现，大管象回声一样回答着双簧管的短句。这加强了音乐总的、丰富的抒情性。

接着是一段新的音乐，带有独立的、較为宽广的旋律：



旋律由略带忧郁逐漸轉为强烈激动，以至热情奔放。然而整个曲子的結尾却是温存的、悲歌似的。

第二变奏舞曲(Moderato 中板)色彩鮮明，从容不迫，与第一段形成对照。

第三变奏(Allegro 快板)是一首粗獷有力的男性舞曲。很可能是表现罗特巴尔德的形象。这段音乐由整个乐队以强音奏出，經常有銅管乐器的回响出现。

第四变奏(Allegro simplice 朴实的快板)是一个新的对比：优美的、娇媚的小品舞曲。主要部分的处理极其明淨清彻(双簧管独奏，然后是双簧管与单簧管的复調二重奏，由竖琴伴奏)。

結尾(Allegro molto 很快)。热烈愉快、有声有色、风馳电掣

般的音乐形成了整个組曲的力度高峰。

№20—23．代表性舞曲。外国客人們表演各种民族不同风格的舞蹈：匈牙利舞、西班牙舞、意大利舞和波兰舞。

这些舞曲每一首都具有鮮明的民族风格。在匈牙利的《恰尔达什》舞中，动人的小調性的开始部分与活泼愉快、节奏明晰的第二部分形成对比，这是非常典型的。(如同"領唱部"与"副歌"一样)。西班牙舞曲始終保持着"包列罗舞曲"的典型节奏，由响板响亮的劈拍声强調出来。意大利舞曲的第一部分由道地的那不勒斯小曲构成(短号独奏)，而其"副歌"則象塔兰台拉舞曲那样有力和欢乐。波兰舞曲——瑪祖卡，首尾部分的音乐充滿自豪感，带有威武的跺足动作。中段抒情优雅，配器細膩清彻(两支单簧管由弦乐拨奏作陪衬)。組曲內还有一首柴科夫斯基补写的《俄罗斯舞曲》，它包括一个前奏的华彩乐段和一个大型的技巧高深的小提琴独奏乐段。[1]

組曲之后通常还加进了几个补充曲目，以齐格弗里德对奥季里亚的迷恋为主题。早在1880年，柴科夫斯基就专門給这場写了一首新的双人舞曲，在双人舞的音乐中包括序奏、慢板和三个快速变奏。后来，这支曲子显然被忘記了。[2]从1895年的上演开始，齐格弗里德与奥季里亚的双人舞音乐通常采用第一幕的《Pas de

[1] 在这段音乐的总譜謄清手稿中，作者亲笔写道："天鹅湖第三幕中之俄罗斯舞曲(为卡尔巴科甫夫人作)，П. 柴科夫斯基。"該舞曲在剧院演出后不久，即由作者亲自改編为鋼琴曲，列入作品40号乐曲集之第10号。(П. 約翰逊1878年版)；1895年，列入出版的《天鹅湖》总譜中(作为附录)。

[2] 1895年彼得堡排这部舞剧的編导們沒有发现这支曲子；既未列入E.兰黑尔的鋼琴改編本中，也沒有列入П.約翰逊1895年版的总譜里。这首被遺忘的曲子以所謂"家庭教师"的样子(写給两个小提琴演奏的草稿)保存下来，直到我們的时代，B.舍巴林給它重新配上乐器后，才用于斯坦尼斯拉夫斯基与聶米洛維奇-丹欽柯剧院的演出里。

deux»(双人舞曲)(圓舞曲、行板、圓舞曲、結尾),其中加进了柴科夫斯基的作品 72 之后的一首鋼琴曲。

№24. 場面。王后看到齐格弗里德迷上了罗特巴尔德的女儿,大为高兴,并把这告訴了王子的教师。王子邀請奥季里亚跳一輪圓舞。他仍然深信这位漂亮的女客人就是奥杰塔。王子越看越爱,便吻了她的手。王后看见,立即宣布奥季里亚为齐格弗里德的未婚妻。罗特巴尔德郑重其事地把女儿和齐格弗里德二人的手拉在一起。就在这一刹那間,天黑了下来,王子从窗戶上瞥见奥杰塔(按照最初的剧本:"窗戶戛然而开,窗外出现了一只头戴皇冠的白天鵝"),他大吃一惊地意識到自己上了大当,但是已經晚了:誓言被破坏了。天鵝姑娘将永远受大鵰的統治。罗特巴尔德和奥季里亚溜了。齐格弗里德怀着絕望的心情急忙奔向天鵝湖。
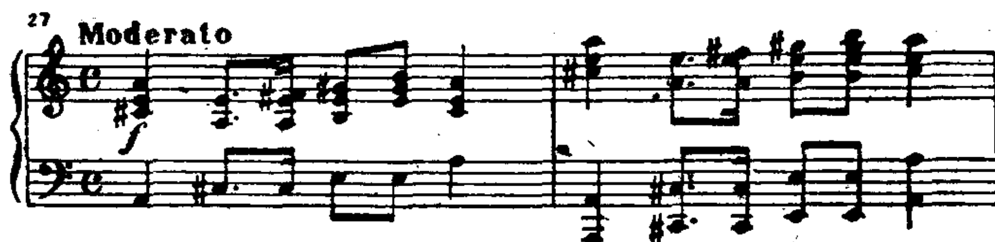
这一場面的前半段音乐是变形的«新娘圓舞曲»(例 21)旋律;然后轉为圓舞曲的基本变奏形式。在下一段音乐里(訂婚的一刻)音乐变得十分不安,然后——象齐格弗里德与奥季里亚初遇时一样——出现了戏剧化了的天鵝主題。

第 四 幕

荒凉的天鵝湖畔。远处是废墟和断岩絕壁。夜晚时分……
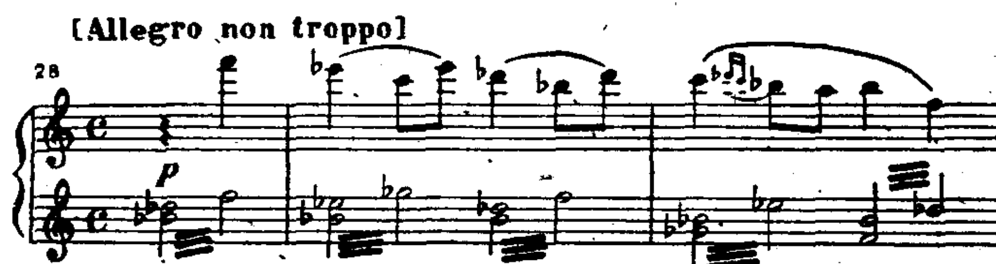
№25. 間奏曲。音乐描繪奥杰塔的善良而溫柔的女伴們。各組乐器逐次奏出美丽动人的短句,中間穿插着飄飄然的竖琴和弦:[1]

[1] 这段音乐由柴科夫斯基取自 1868 年所写的歌剧«市长»(后来作曲家把它銷毁,现据保存下来的材料恢复,收入柴科夫斯基全集第一卷里)。見歌剧第二幕第二場瑪利亚、弗拉斯耶芙娜与奥遂娜的二重唱("月儿将要靜悄悄地升起,屋頂房間里的一切都将入睡")以及下面第三幕的变奏曲。这和«天鵝湖»的間奏曲几乎完全一样。



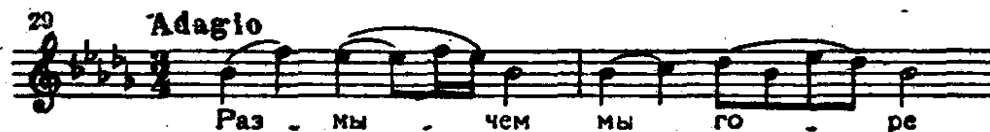
在德里戈的編訂本中，在№25与№26之間有一段变奏曲，其音乐取自柴科夫斯基的作品72之11的«星星之火»圓舞曲。

№26．場面。少女們等待着自己亲爱的伙伴奥杰塔归来。她們猜不透她会到哪儿去。在这一場的音乐中，发展了間奏曲的正主題，它变得愈来愈不安。发展的結果，出现了一首新的、婉轉动人的結束旋律：
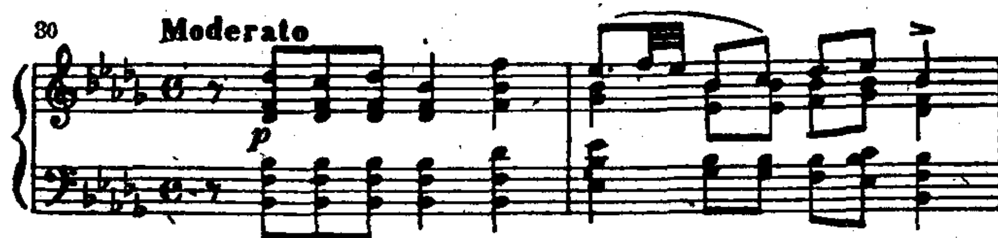


№27．小天鵝舞曲。姑娘們不安地等待着奥杰塔归来，等得疲倦了，便跳起舞来消遣。作曲家解释这段音乐的旁注是："天鵝姑娘們教小天鵝跳舞。"音乐充滿了宽广的歌唱性。正主題是一首真摯的俄罗斯抒情旋律，具有柴科夫斯基早期作品的典型特色：❶

❶ «小天鵝舞曲»的正主題很象«市长»第一幕中带合唱的巴斯特留科夫之歌：



（歌詞大意：让我們忘掉悲伤吧！）



№28．場面。奥杰塔仓惶奔来。他非常激动地叙述了齐格弗里德的負心。女伴們安慰她，劝她别再想王子。

“可是我爱他。”奥杰塔忧伤地說。
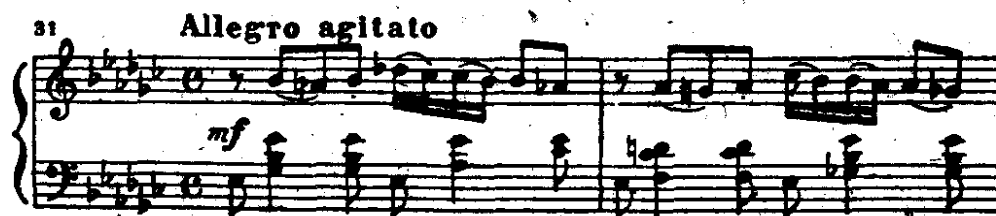
“可怜的！快走吧，他快来了！”

“他？”奥杰塔吃惊地奔向废墟，然后停下来。
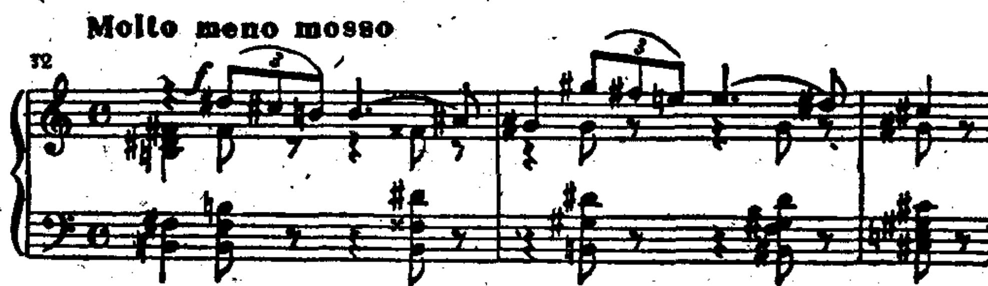
“我想最后一次看看他！”

天黑下来。一陣陣的狂风預告恶魔即将出现。

这个場面开始的音乐是激动万分的奥杰塔叙述主題：
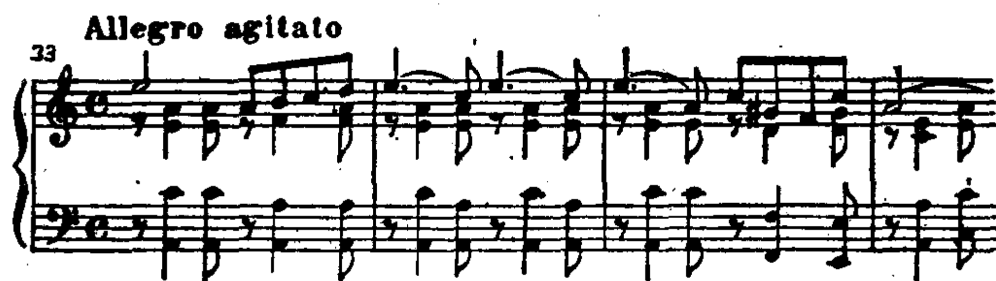


这段音乐的戏剧高潮是整个乐队的强音以及調性的几次急剧变化。作曲家給它标上这样的旁注：“他快来了！”接着就是一首新的主題，它充滿着眞摯、激情和悲切的深刻感受：



接着是一連串色彩阴暗的和弦与“旋风”似的半音音阶。描繪暴风雨开始。

№29. 末場場面和壮丽的收場。齐格弗里德出现了。他心慌意乱、痛苦万分地寻找着奥杰塔，想求得她的宽恕。一对恋人相会的欢乐为时不久：恶魔的出现提示了过去发生的一切已經无法挽回：——奥杰塔将在拂晓来临、重新变成天鹅以前死去。但是王子宁死也不願与爱人分离。这使恶魔胆顫心惊：齐格弗里德准备为爱情而牺牲自己的生命，这就意味着恶魔必然死亡。恶魔不能战胜伟大的爱情，便企图以猛烈的暴风雨使一对恋人分开：旋风越吹越猛，湖水溢到了岸上。奥杰塔和齐格弗里德先后从悬岩頂上纵身跳入洪水深淵。恶魔一命嗚呼。壮丽收場的場面是輝煌燦烂的水晶宮。山神水仙們兴高彩烈地迎接着奥杰塔和她的爱人，并把他們送进“无穷幸福之宫”。
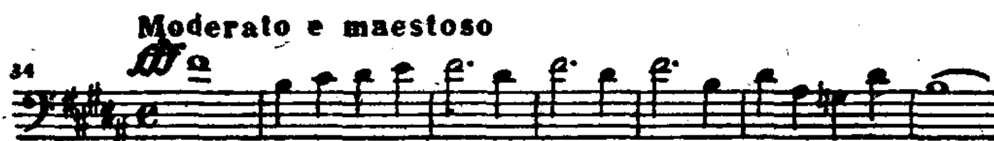
末場开始的音乐是一支广闊的动人旋律，描繪齐格弗里德出现。[1] 天鹅主题体现出了他的哀求宽恕和悲痛欲絕的心情。这时的主题是热烈而紧张地发展着的(Allegro agitato 激动的快板)：



齐格弗里德的慌乱心情与大自然咆哮怒吼溶成一片。天鹅主

[1] 这段的音乐也取自《市长》，在歌剧中，在相当于《天鵝湖》的末場时出现，即当一对恋人久别重逢时出现(见歌剧第三場之 №2)。

题又重新出现了，这一次它极其响亮和激动。在末場的最后一段音乐中，舞剧的音乐正主题发生变化：它发展为一首明朗的、庄严的贊美爱情胜利的頌歌：





《睡美人》

一、概論

在《天鹅湖》里显出了《奥涅金》时代的一种亲切的抒情性和室乐性的特征，在《睡美人》的宏伟得多的总譜里却反映了《黑桃皇后》以及他后期的一些交响乐作品的发展阶段。

就戏剧性发展的总的规模、它的尖銳性和紧张性来說，柴科夫斯基的构思是逐步推进的。細致而十分确切地对各种形象作心理的分析，这种願望是逐渐加强的。描写性格和声音的作用扩大了。一出“感情”的剧愈来愈变成一出性格和意境刻划得十分鮮明的剧。以上的話对《睡美人》說来也完全适合。在《睡美人》里，音乐戏剧結构与柴科夫斯基的成熟的歌剧作品的水平和风格是相符的。形式完整，交响乐气氛始終籠罩着整个舞剧，交响乐构思气

魄雄伟，同时，个别成分（各个形象、場面、情境）又很突出、丰富、細致而具体，就这些方面来說，《睡美人》的总譜是十分出色的。

《睡美人》是柴科夫斯基在1888到1889年期間写的，这时他刚刚写完《女水妖》(1887年)和第五交响曲(1888年)不久，即将开始写《黑桃皇后》(1890年)。皇家剧院管理处的約稿是促成这一出新舞剧間世的原因。管理处主任И.А.弗塞沃洛日斯基第一个看出柴科夫斯基在舞剧作曲方面大有可为；同时，他早在1886年就打算吸引他写作大型的舞剧了。他同柴科夫斯基商討如何用《薩浪波》和《女水妖》的題材写舞剧。作曲家当时就拒絕写《薩浪波》，至于《女水妖》，由于題材很早就使他感到接近，因此很想試一下身手。

柴科夫斯基在紧张地从事《女水妖》写作的时候(1886年11月14日)，写了一封信給他的兄弟莫杰斯特(《女水妖》的剧本作者)說："你写剧本吧！跟彼季帕与弗塞沃洛日斯基商量商量，《女水妖》是多么令人喜爱。我想，我很容易在12月前把音乐写好。"❶但是，看来是在第二年年底才完成的剧本不合格。❷因此，《女水妖》的写作計划便垮了。

1888年，弗塞沃洛日斯基向作曲家提出了一个新的建議說："我想根据彼罗的童話《La belle au bois dormant》(《睡美人》)写一个剧本。我想把mise en scene (……) 写成路易十四的风格，这里可以大大地发揮音乐幻想并且可以写出呂里、巴赫、拉莫

❶ M.柴科夫斯基：《П.И.柴科夫斯基的生活》，第二卷，第141頁。

❷ "我写的舞剧《女水妖》的大綱旣沒有获得M.彼季帕的同意，也沒有得到作曲家本人的贊許。"M.И.柴科夫斯基說。(见同上书之288頁)

以及其他风格的音乐……。如果这主张合您的意，您何尝不能着手写音乐呢？最末一幕里需要有彼罗神話中的人物跳卡德里尔舞，其中旣有穿靴猫，也有小人儿，旣有灰姑娘，也有青鳥等等。”❶

写这封信的日期是1888年5月13日。直到8月的下半月，柴科夫斯基才见到舞剧剧本，之后他通知弗塞沃洛日斯基：“我急于告訴您，《睡美人》的手稿終于按时送到了……我把它浏览一遍，现在我要告訴你，我无法形容我多么惊喜……这对我說来是最适合不过的了，給它写音乐是再好也沒有了。”❷不久以后，柴科夫斯基在他写給梅克夫人的一封信里就曾經談到过《睡美人》方面的工作：“題材是这样地富有詩意和适合于写音乐，使我很願意动手写这出舞剧，我写作时所怀的那种热切的态度可以說是創作工作取得成功的一种始終不移的条件。”❸

1888年11—12月間，彼季帕把經过詳細加工的《睡美人》大綱交給柴科夫斯基。这时他已經写了一些輪廓。1889年1月18日，柴科夫斯基完成了舞剧的序幕、第一、二幕的音乐初稿。同年春天和夏天完成了第三幕和一些曲目——这是在旅途中写的。(从巴黎經馬賽、君士坦丁堡、梯弗里斯到莫斯科)。这出舞剧的配器工作在同年八月結束，这时剧院里已經在积极进行排练工作。

《睡美人》演出的准备工作十分认眞。这一点在艺术总指导M.彼季帕写舞剧大綱时已經表现了出来。在篇幅繁多的手稿里，这位舞剧編导确切地规定了舞剧每一个曲目的主題、性质、节奏甚

---

❶ 克林П.И.柴科夫斯基故居博物館藏件第3200号文件，摘自Ю.巴赫魯申的《柴科夫斯基的舞剧及其演出史》一文，載《柴科夫斯基与剧院》一书，第102頁。

❷ 1888年8月20日信，摘自П.柴科夫斯基全集第12卷第一分册，第十一頁。

❸ 《П.И.柴科夫斯基与Н.Ф.馮·梅克夫人通信集》，卷三第580頁。

至长度。[1] 这个大綱显出了丰富的艺术想象力、灵活的戏剧結构以及专业方面的細致而熟练的手法，它給予了作曲家以重大的帮助，在《睡美人》初次演出的艺术质量方面起了重大的作用。根据一些对彼季帕的藏稿素有研究的戏剧学家們証述，舞剧編导甚至仔細拟定了詳細的演出計划，其中包括大量的札記和图画，以确定各种舞台調度、舞蹈性质、舞蹈情节的各个要素。在有些頁上 M. 彼季帕注明了各种史实的考証，这些是为忠实刻划时代所必需的。"这位舞剧編导甚至在历史文献的考証方面也不放松。他在彼罗的童話里见到了一个陌生的舞鞋名称(灰姑娘遺失的舞鞋)，后来終于搞清楚这是騎士和他們的妻子在家里穿着的一种鑲皮边的毡制舞靴的专門名称。"[2] 布景和服装的制作都是十分愼重地考虑到彼罗童話中的风格和許多細节。布景是按著名舞台美术家 M.И. 包恰洛夫的草图制作的。服装的草图由这次演出的倡議者，具有杰出艺术趣味的 И.A. 弗塞沃洛日斯基本人亲自繪制的。

《睡美人》的初次演出是在 1890 年 1 月 3 日，地点是彼得堡。演出最初幷沒有能够如作者和演出者意料中的哄动一时。在初次上演的批評里，免不了出现一些庸俗的胡說和无理的嘲笑，責备这部新舞剧太严肃了。《彼得堡时报》的一位評論家写道："在場子里，人們把(舞剧的)音乐忽而称为交响乐，忽而叫做忧郁之歌。"[3]……可是随着演出次数的增加，柴科夫斯基的这个新作品获得了日漸广泛而持久的声誉。关于这一点，作曲家的弟弟后来曾經說过："……曲目的新穎和內容的丰富多彩使观众眼花繚乱，他們不能象

---

[1] 文件现存有两种法文原稿，藏国立中央巴赫魯申博物館及克林 П.И. 柴科夫斯基博物館。关于大綱的发表情况参见书末参考书目。

[2] 同上，第 107 頁。

[3] 1890 年 1 月 4 日《彼得堡时报》。

后来的那些人一样，不能象那些仔細研究这种演出的人一样来作出評价。各种細节的美倏倏忽忽、层出不穷而不可捉摸，观众在第一次只能勉强地說出“很可爱”，成就毕竟是巨大的，但是也正象《叶甫格尼·奥涅金》的成就一样，并不表现在演出时的观众的热烈情緒，而在于以后的无穷回味。”❶

《睡美人》在人們的意識中充分肯定了一种新型的舞剧音乐，从而使舞蹈剧有了一种普遍的新类型和新水准，这便是柴科夫斯基改革工作的成績。

* * *

《睡美人》脚本是根据 17 世紀著名的法国童話作家沙尔·彼罗❷的一部很受欢迎的童話写成的。正象他所发表的許多童話一样，《睡美人》是用文学体裁表现的一个流传很广的民間传說。同样流行的还有一首德国童話——格林童話集中的《野玫瑰公主》(《Dornröschen》)。以此为题材的一些出色的俄罗斯童話也很著名，它們向舞剧作者提供了个别的形象和情节。例如 A. 阿法納斯耶夫的《俄罗斯民間童話集》、Б 和 Ю·索科洛夫兄弟的《貝洛齐尔区童話和詩歌集》以及其他民間故事集里的許多关于长眠的公主的故事便是这样的。还有 B. 茹科夫斯基(《睡公主》)和 A. 普希金(《公主和七勇士的故事》)的一些著名童話也是这样。题材里总的深刻的人道主义思想在于善良感情的巨大力量，爱情、友誼和忠貞的巨大力量征服了妖法。人們不难看出这种思想和《天鵝湖》及《胡桃夹子》基本主题之間相同的地方。

---

❶ M. 柴科夫斯基：《П. И. 柴科夫斯基的生活》，卷 3，第 340 頁。

❷ 初次发表于 1696 年，未經作者签署。过了一年，刊入Ш·彼罗的著名集子《警世通言》(母亲古西妮讲的神話故事)里。

«睡美人»剧本的作者只利用了彼罗童話里的第一部分——到阿芙乐拉苏醒为止。阿芙乐拉和王子以后的关系以及后母德济列的毒計陷害等这些冗长的，也可以說是很缺少詩意的故事都被摒弃了。但是剧本作者和演出者所作的主要变更絕不是在于这一点。改变的是童話的总面貌和风格，它从一种平凡的、說教式的故事一变而为火热的舞台場面、綺丽的梦幻舞剧。这种变迁是由于当时舞剧剧坛上总的美学原則所造成的。梦幻舞剧是一种时新的体裁，当时的群众期待着这种体裁出现，京都的舞剧界首脑人物也对它寄托了很大的希望。离当时不久以前，在1886年，M.彼季帕主持上演的梦幻舞剧«仙丹»就曾經在彼得堡轰动一时。新演出的舞剧必須在場面的豪华伟大方面还要胜过«仙丹»。上演这种舞剧的任务对彼季帕个人的艺术趣味是再相合不过的了。虽然他也打算提高舞剧場面的生动內容，但是他擅长的毕竟还是出色的代表性組舞、結构巧妙的群众場面、华丽多彩的代表性舞蹈。[1]

柴科夫斯基写作«睡美人»的时候充分考虑到弗塞沃洛日斯基、彼季帕的构思。他在华美的音响和布景方面充分发揮了想象和技巧，从而的确写出了一个梦幻舞剧。但是柴科夫斯基始終在

---

[1] 以往的舞剧有一些很可能与这部新神話舞剧的題材相同。例如«仙子的女儿»（圣·乔治和Ж.彼罗的舞剧、A.阿当作曲。1850年彼得堡初演）和«睡美人»（Э.斯克里勃和Ж.奥密尔的剧本，Л.黑洛尔德作曲，1829年巴黎上演）。Ю.斯洛尼姆斯基談到后者时說过：“彼季帕在青年时代可能看过或是从父兄那里知道过这部舞剧。关于这部舞剧的材料（包括剧本、音乐和图样），皇家剧院經理处和彼季帕在排演«睡美人»的时候已經了解过了。弗塞沃洛日斯基也掌握了这些材料。这一点很容易証明，只要把法国舞剧中恶仙子的服装草图和弗塞沃洛日斯基的卡拉包斯恶仙子的服装草图比較一下就行了。斯克里勃、黑洛尔德、奥梅尔的舞剧中还有一个場面是描写乘船航行到睡美人城堡去的。（见Ю.斯洛尼姆斯基著«柴科夫斯基与当时舞剧院»，第173頁）。斯洛尼姆斯基在书中认为这部新舞剧大大地优于法国舞剧。

整个作品里忠实于他的艺术本质的基本特点——倾向于人間化、用抒情的手法使一切形象、一切描写的对象栩栩如生。这也就是作曲家对弗塞沃洛日斯基和彼季帕的戏剧构思所作的重大“修改”。这种改动反映了柴科夫斯基創作方向的本质，拉罗什曾經加以确切的形容，他說«睡美人»的音乐里籠罩着“俄罗斯的气息”，談到这是“由俄罗斯調子衬托着的法国童話”。❶ 在这个場合下，“俄罗斯气息”表现出它是一种抒情的、感情丰富的气息。它运用得很自如，从而使剧本作者和演出者的純感官性的构思产生內在的变动，其色调也有了变动。

在«睡美人»里体现出了一个几乎是絕对“明朗的”柴科夫斯基——出色的情歌和欢乐多彩、情致优美的舞曲的写作能手柴科夫斯基。这是柴科夫斯基的歌剧和交响乐作品中也存在的一种光明的感情世界，它是悲惨的感情世界的对照，也是精神力量和內在热情逐渐高涨的頂点。❷ «睡美人»的抒情味的特点在于特别热烈、感情丰滿和无限欢快。

舞剧的中心是阿芙乐拉公主（略带稚气的一种娇媚和溫柔的体现），鍾情的王子和賜福的善良仙子丁香仙这些明朗的形象。柔板以及和柔板相近的一些慢板大調的优美旋律是主要的抒情片断。其中有丰富的感情变化：从善良的仙子的母性溫柔感情直到王子德济列激动的爱情剖白。

早在序幕的音乐里就表现了柴科夫斯基抒情曲調的无限丰富。这里我們首先听到了这出舞剧的重要音乐主题之一：流暢的，

---

❶ Г. А. 拉罗什：«音乐批評文集»第二卷之一，178頁。

❷ 例如«黑桃皇后»第二幕中丽莎的独白場面中那段“啊！你听着吧，夜晚！”或«約朗塔»中的約朗塔与尤拢蒙的二重唱中的«光明頌»一段（“奇妙的首創物”）。

流露着銀样色彩的紫丁香仙子主題，这是一种战无不胜的善良感情的形象，它和带有恶毒和嘲諷意味的卡拉包斯仙子的音乐是对立的。这里有給年輕的阿芙乐拉送礼物的那些善良仙子們的甜美的柔板(《六人舞》中的一段B大調音乐)。随后的三个大型的柔板都是舞剧中每一幕的抒情頂点。例如四王子的柔板(第一幕，E大調)，德济列和阿芙乐拉的幽灵一場(第二幕，F大調)以及最后一幕里阿芙乐拉和德济列的爱情場面(第三幕，C大調)。在外在框子的紧縮下，以上的每一段音乐都具有巨大的內在精神以及誘人的感情发展力量，它們体现了柴科夫斯基成熟的交响乐风格的优秀素质。

《睡美人》里光明愉快的形象时常是和作曲家喜爱的圓舞曲的領域有联系的。阿芙乐拉的一些出色的"肖像"舞尤其具有圓舞曲的性质，例如她和王子們相会一場中的飘逸的G大調变奏舞(第一幕)，同一場中的愉快而激动的紡錘舞以及最后一幕里充满欢快感情的《双人舞》(第三幕，G大調)。第一幕里大型的B大調群舞圓舞曲也是十分出名的。就音乐的鮮明性来說，这是舞剧的主要音乐段落之一，它以不絕如縷的迷人曲調和鮮明的欢乐色彩不断地吸引着人們。

在《睡美人》的哑剧場面里，每一片段的突出而确切的形象性是很出色的。就这方面来說，序幕和第一幕的終曲以及第一幕織女的場面是有表征性的。作曲家寥寥几笔便确切地表现了語言、身姿和情緒，尽管舞蹈动作快速而十分簡略，但是音乐却能深印在听众的脑海里。尽管哑剧場面的音乐很鮮明特出，但它从来沒有失去概括的力量，沒有脫离交响乐发展的总的环节。

除哑剧(实质上，哑剧是标題器乐体裁的一种)以外，我們还应

該談到«睡美人»里的一些出色的交响乐"风景",例如将第二幕一、二两場結合起来的"景色"便是，其中的音乐描写了德济列和紫丁香仙到睡公主城堡途中的情景——輕快的帆船以及連綿不断的丛林地带。其次，在下一場的开始部分就有一幅极細致的交响乐水彩画"梦"，其中描述了如晨雾般飘忽的睡王国的景色以及王国在旺盛的生命力、溫暖和光明的影响下苏醒的情况。

在«睡美人»里，柴科夫斯基表现出自己是个头等的处理代表性舞曲的能手。卡拉波斯的基本主题——恶毒、譏諷、嘲笑的概括性形象具有尖銳的戏剧性。作曲家提供了細致的笔法来刻划各种珍宝仙子們的舞曲(第三幕)：銀仙叮叮当当、钻石仙五光十色、翡翠仙光芒四射。但是作为柴科夫斯基的戏剧音乐頂点之一的是«睡美人»結尾的表演性組舞中一系列的童話形象，如：著名的«双猫舞»(«着靴猫和白猫»)、«小紅帽和狼的舞蹈»、«小人儿舞»、«灰姑娘舞»、«青鳥舞»等等。

这些片段的优点在于将生动的描述和抒情的音乐概括和結合在一起。这里表现出柴科夫斯基的标題交响乐音乐的总的特性，他从来不使描述脱离和被描述者之間的內在抒情关系，不使描述脱离作品的总的感情气氛，正因为如此，他才从来不让标题性变成自然主义的音响刻划。

«睡美人»里比«天鵝湖»里更广泛而大胆地体现了由柴科夫斯基創造的那种新的音乐舞蹈剧的类型。在那些年代里，由于俄罗斯舞剧大师們的創作探索，特别是M.彼季帕的活动，舞剧音乐的改革工作是大大推进了。舞剧演出的革新成了必不可缺的举动，剧院領导人和舞剧界最开明的一部分人士都认識到了这一点。如果看到«睡美人»初演时的那种創造性精神和专业方面的細膩手

法，人們就会懂得«睡美人»为什么会取得比«天鹅湖»大得不可估量的成功。«睡美人»初演后，柴科夫斯基就开始被誉为舞剧作曲家。他的成功意味着俄罗斯古典舞蹈——和俄罗斯古典音乐具有密切联系的俄罗斯古典舞蹈——取得了一場新的重大胜利。

二、解　說

«睡美人»

三幕梦幻舞剧，附序幕

出場人物

弗洛列斯坦王第十四
王后
阿芙乐拉公主，他們的女儿
舍里王子
沙尔曼王子
巅尔秋涅王子
弗列尔·德·普阿王子
（舍里王子、沙尔曼王子、巅尔秋涅王子、弗列尔·德·普阿王子）阿芙乐拉公主的求婚者
卡塔拉彪特，弗洛列斯坦王国典礼大臣
德济列王子
卡拉包斯仙子，悪仙子
紫丁香仙子
金絲雀仙子
薇奥兰特仙子（狂暴的）
碎片仙子（撒面包片的）
糖果仙子（光明磊落的）
弗列尔·德·法林仙子（开穗仙子）.

廷臣、貴妇人、騎士、男女猎人、侍童、近卫軍、侍从、仙女們的随行人員、乳毋、褓姆、农民、宝石仙子們（鉆石、黃金、白銀、翡翠）、神話世界的各色人物。

引　子

引子以舞剧的两个极端对立的音乐形象之間的对比作为基础，即阴险的卡拉波斯仙子主题与溫柔的紫丁香仙子主题的对比（见例36、38）。这两个主题在以后的情节发展中屢次出现，它們体现出互相斗爭着的恶与善这两种势力。

序　幕

阿芙乐拉公主的洗礼
弗洛列斯坦王宫大厅

№1．进行曲。国王的女儿阿芙乐拉公主的洗礼大典在庄严的进行曲声音中开始。男女貴族們陆續进入。典礼官們請客人就座。典礼大臣卡塔拉彪特核对着来宾名单，作了最后的安排。

进行曲用回旋曲的形式写成。卡塔拉彪特讲話的几段音乐代替了基本主題。第一段（#c小調）带有故作威严的滑稽色彩，第二段（#f小調）是天眞可亲的，似乎表示等待襁褓中的公主出现。小号的声音愈来愈强，它預告了进行曲主題最后的、极其堂皇的进入。这时国王夫妇带着侍从駕临；乳娘和褓姆带着搖籃进来，搖籃里面安眠着这次典礼的主角。典礼官宣布仙女們駕到。

№2．舞蹈場面。場面最初一段溫柔平静的音乐（moderato con moto 稍快的中板）伴送着好心腸的仙女們——阿芙乐拉公主的教母們来到。出现了糖果仙子、开穗仙子、薇奥兰特仙子、金絲雀仙子、碎片仙子。侍女和侍童們按照典礼官的吩咐搬上国王賜給教母們和嬰儿的礼物。这一場面由优美的圓舞曲音乐伴奏。
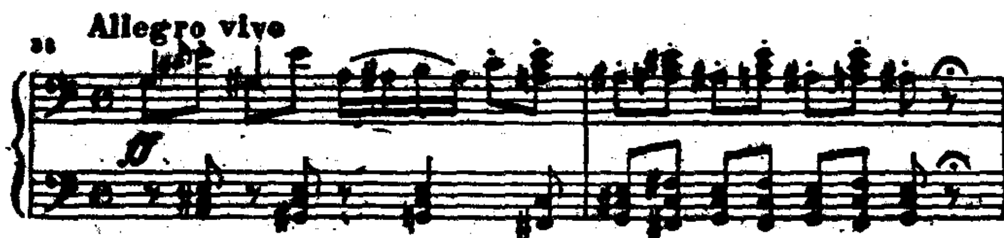
№3．六人舞曲。仙女們也打算給小公主贈礼。起初她們一

起表演，这时的音乐是一首大型的慢板舞曲，竖琴华丽的經过句装飾着美妙动人的主題：



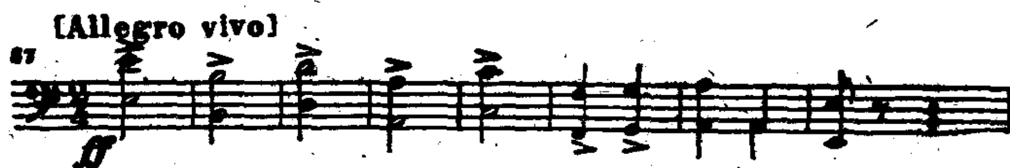
一首不长的舞蹈快板对比似地过渡到一系列的独舞变奏。这段短短的“仙女組曲”包含着一系列刻划入微的音乐肖像。第一变奏（糖果仙子）天眞烂漫、优美动人，第二变奏（开穗仙子）风馳电掣、抑揚有致（用塔兰台拉舞曲节奏），第三和第四变奏（碎片和金絲雀）是两首小諧謔曲，第一首用断断續續的弦乐拨奏，模仿飘落的碎片，第二首由长笛与钟琴奏出不同的旋律花样，宛如“鶯啼燕語”。第五变奏（薇奥兰特）是一首有力的加洛普型舞曲，节奏稀奇古怪，第六变奏（紫丁香仙子）是一首听起来又溫柔、又明淨的圓舞曲。組曲以群舞热烈的結尾收束。

№4. 末場。紫丁香仙子走近阿芙乐拉公主的搖籃旁边，打算把自己的礼物送給她。这时刻的音乐是富丽堂皇的，但是被悶声悶气的小号声音打断了。侍童来报，这次盛典忘了邀請的卡拉包斯仙子不期而至。激动不安的音乐表现出所有在場者的惶恐心情。在表现恶毒嘲笑的卡拉包斯主題声中，这位大发雷霆的妖婦出现了：
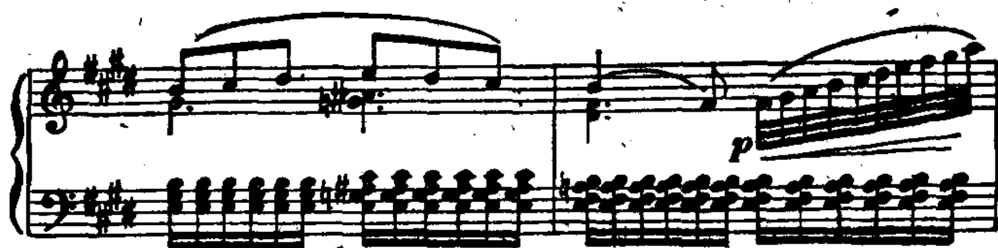


她道貌岸然地坐在胡桃壳制成的車中，車前套着几只大鼠。一些滑稽可笑的奇形怪状的矮人，前呼后拥地随着这位恶仙子。国王夫妇、典礼大臣以及善良的仙女們都一致恳求卡拉包斯原諒这次意外的錯誤。而这位妖妇却从可怜的卡塔拉彪特的头上拔下一綹头发来喂大老鼠，作为消遣。她在随从們恶意的呵呵大笑声中說下了預言：“阿芙乐拉将是世界上所有的公主中最美丽、最聪明的，但是，为了她能够永远幸福，——你們瞧，我是多么仁慈，——她在十六岁时身体要受到伤害，因而入睡，永不醒轉。”公主的双亲和朋友都陷于絕望。他們恳求恶仙子原諒。这时，卡拉包斯的随从們却跳起舞来。

音乐准确地描繪了这場发生的事情。卡拉包斯的獰笑主題和人們的哀求与恐惧的音調交替出现。簇拥着女妖的精怪們跳起奇异的舞蹈（Allegro vivo 活泼的快板），表示卡拉包斯預言的不祥的阴暗主題出现了：



明朗的、亲切的紫丁香仙子的旋律代替了恶毒的混乱。旋律前面的一段竖琴級进滑奏好象突然射来的一綫光明。双簧管独奏出奇妙的旋律，弦乐器以輕輕顫动的和弦陪衬着：





善良的仙子沒有权力改变卡拉包斯的預言，但是她能够緩和它，她俯身在搖籃上告訴阿芙乐拉："你睡吧，小阿芙乐拉，但是不会永久的。你要睡一百年，并将在一位漂亮王子吻你的时候醒来，而你将成为他幸福的女友。"

恶仙子卡拉包斯的主題又出现了一会儿，盛怒的妖妇坐上自己的硬壳車离开宮殿。在庄严的紫丁香仙子主題声中，善良的仙子們都围到公主的搖籃旁边。

第一幕

阿芙乐拉公主的四位求婚者

弗洛列斯坦王的御花园。右边是王宮，高处被树叶遮蔽，舞台深处有一个大理石噴泉。

№5. 場面。男女农民們出现了，准备祝賀阿芙乐拉公主的成年日。他們編織着很大的节日花环。妇女們一边編織，一边閙笑。这一場面是在欢騰的舞蹈音乐下展开的。舞蹈的中段是飞快的吉格舞曲。[1] 描写編花环的人們談家常。

卡塔拉彪特打断了人們的自由嬉戏。他看见了一些农民拿着針綫和紡錘，便大发雷霆，因为自从卡拉包斯作了可怕的預言后，
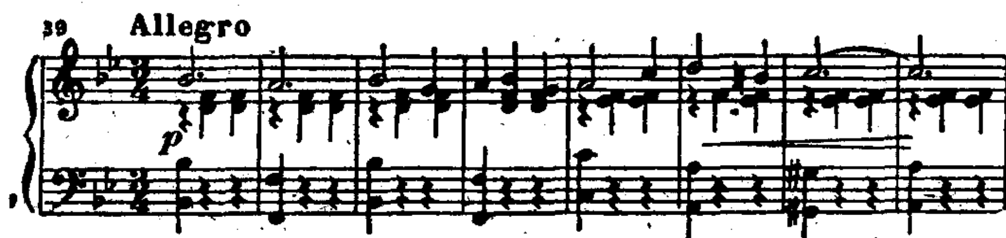
---

[1] 吉格舞曲是一种快速热烈的、有时是滑稽的一种民間舞蹈，广泛流行于17—18世紀。

在宫廷附近是严禁使用这些东西的。按照卡塔拉彪特的命令，这些犯了罪的人們被拘禁起来。（音乐表现了典礼大臣的忿怒与命令。）

在宫廷的凉台上，国王夫妇和四位王子——阿芙乐拉的求婚者們出现了（起初是庄严的駕临音乐，然后是典礼官和国王的生动对話）。按照国王的旨意，犯人应該处死刑，但是王子們請求赦免这些人，他們說："当阿芙乐拉庆祝自己成年之日，在弗洛列斯坦王国不应該有人流一滴眼泪。"国王怒气稍为平息，最后終于传旨赦免那些編織者。
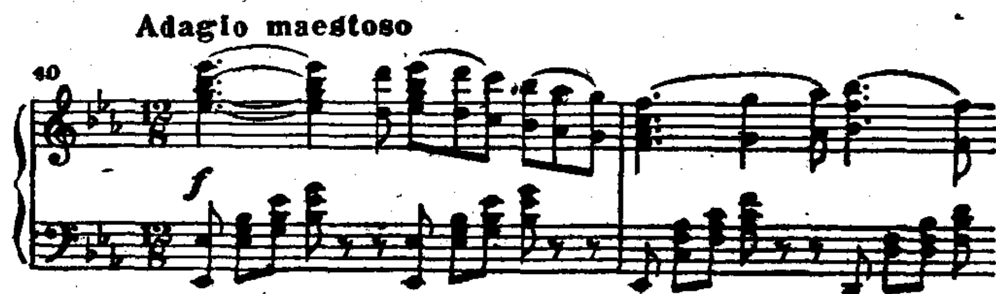
№6. 圆舞曲。群舞充滿欢乐。奏出了 ♭B 大調圆舞曲。它的旋律优美，有如微波蕩漾。这是《睡美人》里最富于抒情味的一段音乐：



在 ♭B 大調圆舞曲里，可以鮮明地看到：旋律起伏壯闊、发展寬广自由、交响性自然流露。这些特点对舞蹈音乐、对舞蹈艺术都起了影响。这个圆舞曲的演出是瑪里烏斯·彼季帕最出色、最新穎的創作之一。

№7. 場面。王子們向国王夫妇表示了自己想作阿芙乐拉的选择对象。欢騰的快板（按 M. 彼季帕的形容，这是"断断續續的"和"矫飾的"音乐）描繪阿芙乐拉由带花束和戴花冠的宫娥們伴随出場。公主在自己的崇拜者們中間跳起舞来，对誰也不加靑睞。

№8. 情节舞。开始由求婚的王子們表演大型慢板舞，向阿芙乐拉表示心意。慢板的正主題是抒情而庄严的，它在竪琴的前奏裝飾乐段之后出現：



音乐的继續发展使人感到充滿情感力量和表情在一直不断增长。这个过程包含着几个阶段。在庄严的开始之后出现了一股新流：不安、痛苦和激动。这种对比为慢板的主題思想的重复与大大加强了的进入創造了心理刺激条件。然后又是基本主題的响亮声音暫时停止；慢板的第二个、不安的抒情因素得到发展了，造成了新的高涨，它把音乐带到一个光明的、十分理想的目的地——慢板正主題最后的凱旋进入。
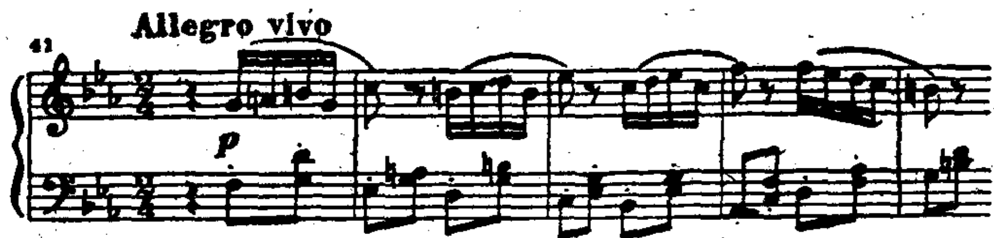
慢板之后接着是一首輕快俏皮的宫娥与侍童的舞蹈。阿芙乐拉应王子們的請求跳起舞来，宮廷乐师們以詩琴与小提琴伴奏。

阿芙乐拉的变奏舞是一首短小的、輕佻而又慵懶的圓舞曲。小提琴独奏旋律。主題的三次发揮充分显示了作曲家的細膩的变奏技巧；在輕飄飄的伴奏上天衣无縫地嵌上了竪琴的經过句和长笛的精美花彩。阿芙乐拉的舞蹈使所有在場的人非常喜欢（Allegro vivace 活泼的快板那一段）。热烈的群舞开始了（結尾部）。但是在节日的热鬧中，带来悲剧結局的新事件展开了。阿芙乐拉在农民的人群中发现了一个老太婆，她用紡錘在打着拍子。公主拿起这个不知名的东西，一面玩着它，一面旋轉地跳起舞来。所有

这些情景都用結尾部的音乐伴奏。其中的传統性結束舞曲逐漸发展到音乐戏剧动作的新阶段。当阿芙乐拉发现老太婆的时候，小号用不断重复的声音把这个情节强調出来，这是柴科夫斯基常用的“宿命的”預告手法。后来，当阿芙乐拉开始玩紡錘的时候，两拍子的結尾部主題变成圓舞曲。这个結尾部的最后部分充滿着欢乐的激情，并且把我們完全带进了阿芙乐拉的內心世界，直接过渡到末場与此成为对照的开始。

№9. 末場。突然間，阿芙乐拉的圓舞曲中断了。她惊惧地看着自己那只染上鮮血的手，頓时觉得天旋地轉，終于倒下，不省人事。国王夫妇和全体在場者都陷入絕望。这时候，那位貧穷的老太婆——这次不幸的肇禍者脫下斗蓬，大家立刻认出她就是恶仙子卡拉包斯。这位妖妇恶毒地哈哈大笑。王子們拔出佩剑向她刺去，但是卡拉包斯在一陣烟火中溜之大吉。

在这个場面开始的音乐中，不安的气氛急剧增长，引向富于表现力的阿芙乐拉的“头暈舞”：



后来出现的短句表现国王夫妇的悲哀与伤心的痛哭，而回答它們的是卡拉包斯的諷刺音乐。

一股奇怪的光照亮了花园深处的噴泉，紫丁香仙子从光亮里出现，她告訴国王夫妇說：“不要难过，你們的女儿要长眠一百年，但是，为了使公主一定能够幸福，你們也将和她一起长眠。”阿芙乐拉由国王夫妇及侍从們陪伴着，被抬进宮中。紫丁香仙子把宝杖

一指，周围的一切，連花儿和噴泉的流水都一起入睡了。蔓草藤蘿掩盖了宫殿和睡着的人們，花园变成了一座森林。在“入睡場面”的音乐中，始終都可以听到紫丁香仙子的主題。音乐在这里具有奇异的、神話般神秘的性质。

第二幕

第一場 德济列王子打猎

茂密的树林。深处有一条河流，右边是悬岩絕壁。一个明朗的日子。

自从森林掩盖了入睡的弗洛列斯坦王宫后，过了整整一百年。

№10. 間奏和場面。传来了猎角的声音。这是德济列王子在打猎，他正在邻近的森林里追赶野兽。参加这次宫廷娛乐的人們逐漸从树林里出来，安頓休息。一支柔美的舞曲代替了描繪打猎的間奏曲音乐。

№11、12、13. 为了取娛年青的王子，游戏与舞蹈开始了。德济列的教师想給王子介紹全国最美丽的姑娘，让他从里面給自己挑选一个新娘。

場面的开始是捉迷藏游戏(№11——愉快奔跑的音乐)。然后是由几首古老的宫廷舞曲組成的一首小型組曲(№12)。小步舞曲伴奏“高貴的和驕傲的”❶公爵小姐們舞蹈，加伏特舞曲为“目中无人和裝腔作势的”男爵小姐舞蹈伴奏，帕薩比皮叶舞曲为“卖弄风情和引人发笑的”伯爵小姐們的舞蹈伴奏，里戈頓舞曲为玩弄短矛的“天眞活泼的侯爵小姐們”的舞蹈伴奏。場面的結束是一首活泼的民間法兰多拉舞曲(№13)。

❶ 这里和以下四个舞蹈的說明借用自M.彼季帕的大綱。

德济列把这群世俗气的美人毫不放在眼里，因为他从中間找不出一个能够打动他的心灵的人。

№14．場面。猎角又吹起来了。打猎又开始了。但是王子感到疲倦，很想找一个幽靜地方憩一会儿。这时，河上出现了一只由无数宝石装飾起来的珍珠船。紫丁香仙子从船里来到岸上（乐队奏善良的仙子主題）。

"你恋爱了嗎？"她問德济列。

"沒有，"王子回答道，"我宁肯作一輩子单身汉，也不願意沒有爱情結婚"。

"那我就让你看看你未来的漂亮女友吧！"

善仙子把宝杖一指，阿芙乐拉的幻影就从岩石里出来，起初她是睡着的，然后，在欣喜若狂的王子眼前，她活跃起来（音乐是一支小型的快板）。
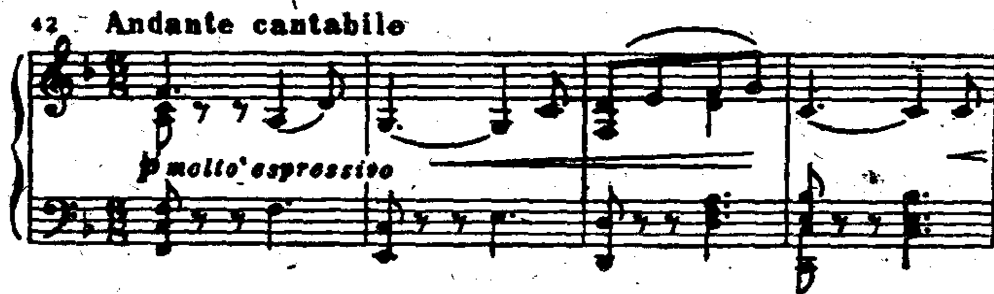
№15．（1）情节舞。
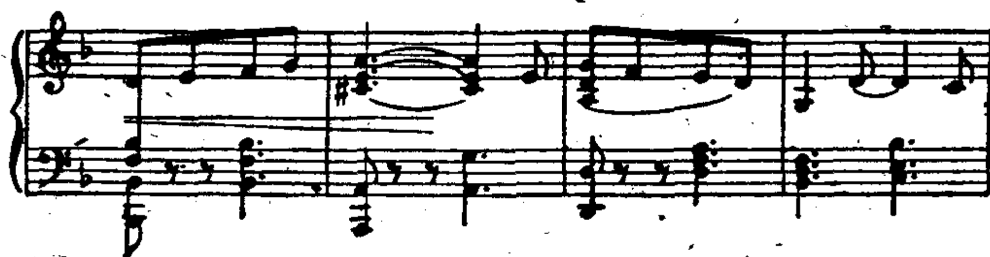
（2）阿芙乐拉的变奏舞。

（3）結尾部。

入迷的王子追随着阿芙乐拉，但是公主总是从他跟前跑掉，鉆进了岩石裂縫里。

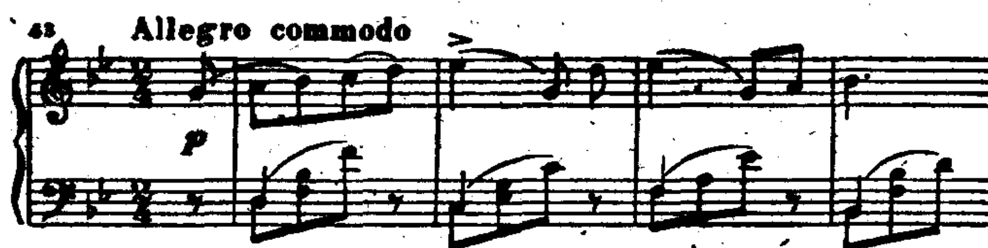
場面的最初一段是德济列和阿芙乐拉的慢板舞，旋律开闊明朗，表现王子的无限傾心（配器有力地刻划出王子表白爱情时的勇敢与热情，主題由大提琴在高音区独奏）：





作曲家在这里(如在№8的慢板里一样)又一次以簡炼的形式实现了大型的交响发展。抒情味加强了的中段具有悬求的音調,它为正主題的加强进入作了准备。(正主題这时由大提琴演奏,英国管以响亮的,同时是“男性的”音色加以衬托,然后由整个弦乐組演奏。)
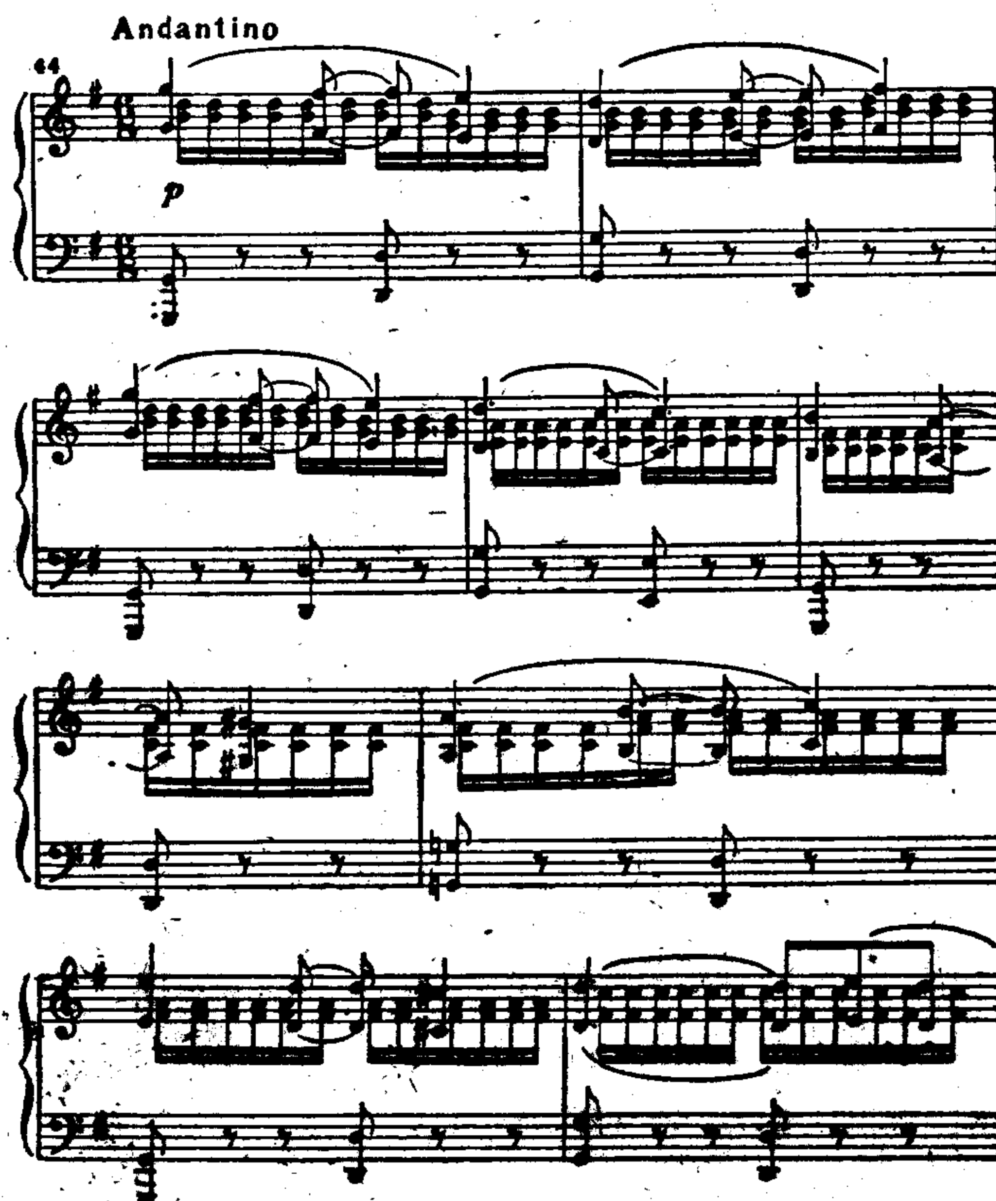
短短的快板結束了这一段的場面(在某些演出里这儿是围着阿芙乐拉的女水仙們跳舞)。这段快板从前一主題为基础,但节奏有了很巧妙的变化。阿芙乐拉的独舞变奏音乐把矫飾作态与抒情性結合在一起,这是一个新穎細膩的对女主角的性格描写:



結尾部是虛无飘緲、不可捉摸的幻象音乐。(剧本作者的意图是“……音乐神不知鬼不觉地……好象在«仲夏夜之梦»里。)

№16. 場面。陷入情网的德济列王子悬求善仙子再让他看一次阿芙乐拉。女仙請他登上了自己的船,他們便启程了。(音乐表现德济列的热情与悬求,这是一首不长的 Allegro agitato 激动的快板。)

№17. 全景。音乐好象晶瑩的水面在閃閃发光，它描繪仙船航行到弗洛列斯坦王国的路途：



森林显得愈来愈阴森。月夜来临，帆船过处閃爍着銀色光芒。很快就到了目的地——古老的弗洛列斯坦城堡。正門大开着，德济列的眼前呈现着一个睡王国。浓雾遮蔽了一切。

№18. 間奏曲(Andante sostenuto 有节制的行板)。第二幕一、二两場之間的間奏曲是一首长长的小提琴独奏。这是溫柔美

妙的爱情幻想音乐。庄丽的开始很象古老的器乐咏叹調。接着是带有美丽抒情主题的中段，这个主题很象«黑桃皇后»中的"爱情主题"：
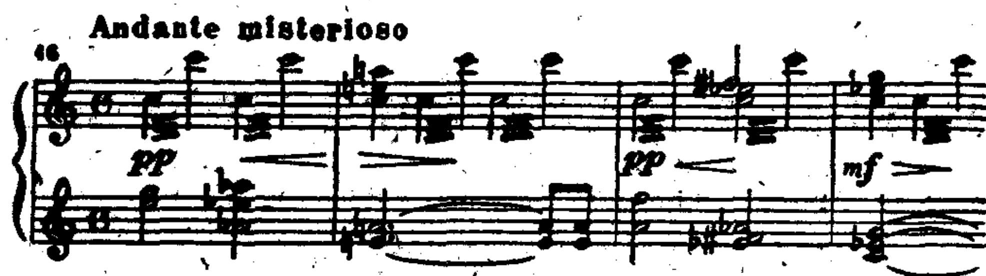


双簧管与英国管温存的短句回答着小提琴声部：好象如怨如慕的窃窃私語。抒情主题发展結束后，又回到开始的气氛严肃的音乐。

第二場　睡美人城堡

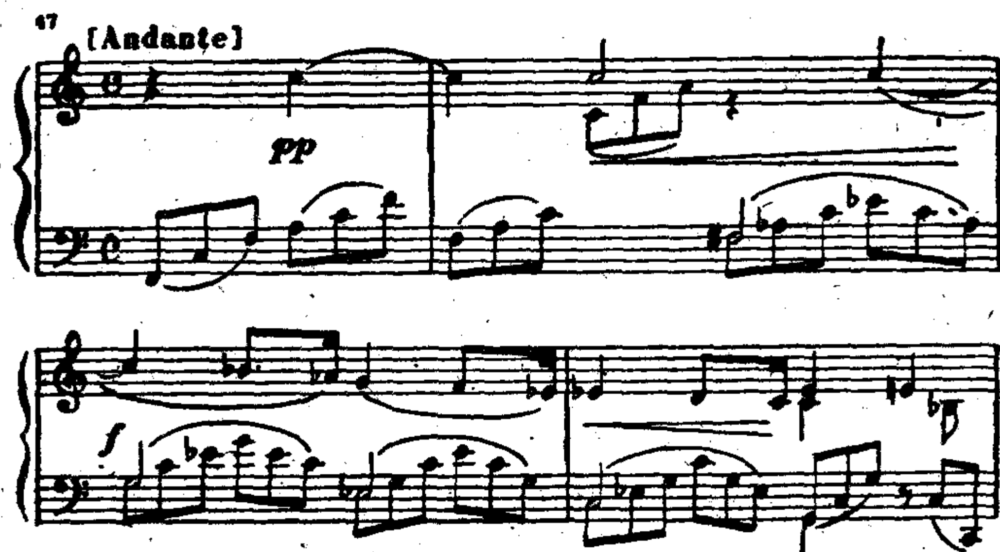
№19. 間奏曲和交响場面(梦境)。烟雾逐漸消散，露出被魔力制服的城堡的一个房間。在华盖罩着的床上躺着睡美人阿芙乐拉。旁边的椅子上睡着国王和王后，周围是以各种不同的姿势呆着不动的宫廷的人們，連壁炉里的火焰也睡着了。一切都被神秘的光照耀着。

"这是細致刻划被麻痹的生活与被束縛的力量的一首交响詩。"[1] 这一場面的音乐就是这样，它充滿了細膩的音乐写生手法。在一长串神秘的冷冰冰的和弦衬托下，小提琴的震音几乎是閃閃爍爍地出现的("象鬼火一样閃爍")：



[1] Б.阿薩菲耶夫：«睡美人»，最选集卷二，苏联科学院編，1954年莫斯科版第181頁。

我們熟悉的恶与善的主題（卡拉包斯与紫丁香）隐隐約約地插进来，但是一支忧郁的旋律压倒了一切，似乎是在叙述被禁錮的灵魂的悲哀：



一陣热烈的节奏浪潮伴随着德济列和他的同伴們出现。王子企图惊醒睡着的人們，然而徒劳无益。后来他的嘴唇碰到沉睡的阿芙乐拉，被迷的王国立刻苏醒了。

№20．末場。整个宮殿都随着阿芙乐拉醒轉了。一切都重见天日。国王高高兴兴地让女儿将手伸給王子。欢乐的末場音乐（Allegro agitato 激动的快板）与前一个阴郁的沉睡場面形成了鲜明的对比。

第　三　幕

德济列王子与阿芙乐拉公主的婚礼
弗洛列斯坦王宫前的广場

整个第三幕是一首大型的狂欢的表演性舞蹈組曲。其他的法国神話人物都与《睡美人》的角色一起参加了这次娱乐。

№21. 进行曲。国王夫妇駕临。同时出場的还有新婚夫妇和侍从以及宝石仙子們：鉆石仙子、金仙、銀仙和翡翠仙子。

№22. 波洛涅兹舞曲。神話人物蓝胡子及其妻[1]在庄严的六人舞中出现。穿靴猫及其主人卡拉巴斯侯爵带着侍从[2]也来了。接着来的还有金发美人与阿文南王子、[3]驴皮与沙尔曼王子[4]、美女与妖怪[5]、灰姑娘及其爱人——福尔秋涅王子[6]、青鳥和福罗琳娜公主[7]、小紅帽和狼[8]、一簇毛王子与爱眉公主[9]、小人儿和他的弟兄們，他們后面是吃人的男女鬼[10]；恶仙子卡拉包斯坐在大鼠駕駛的独輪車中，最后是善仙子們：糖果仙子、薇奧兰特仙子、金絲雀仙子和紫丁香仙子及其侍从們。

№23. 四人舞（Pas de quatre)。最初由宝石仙子們表演。先为群舞，然后是四个变奏独舞。音乐表现了五个仙子的特征。

第一变奏舞曲——金仙。这是一首快速的、动人地旋轉的圓舞曲。（剧本作者形容为“金色的迷娘”。）

---

[1] Ш. 彼罗：《蓝胡子》。

[2] Ш. 彼罗：《穿靴猫》。

[3] 据童話《金髮美人》。作者为法国女童話家，彼罗同时代人，德奧努阿伯爵夫人。（和霭可亲的）阿文南王子在自己的朋友們——鯉魚、烏鴉、猫头鷹等的帮助下完成了金髮美人給他的一切任务，幷因此博得了美人的心。

[4] Ш. 彼罗：《驴皮》。題材近似著名童話《灰姑娘》。《驴皮》是一位美丽的公主的别名，她被父亲害得十分穷困，沙尔曼王子救了她。

[5] 列勃連斯·德·包蒙(1711—1780)：《美女和妖怪》。这是关于爱神阿穆尔与普塞希的古代神話变体之一。

[6] Ш. 彼罗：《灰姑娘，又名水晶鞋》。

[7] 德奧努阿：《青鳥》。这是一支动人的故事，叙述被妖法变成青鳥的一位忠实的恋人飞向独处塔中的弗洛琳娜公主。

[8] Ш. 彼罗：《小紅帽》。

[9] 显然是根据彼罗的童話《一簇毛李克》，叙述一位聪明而不美丽的王子爱上了一位漂亮但愚蠢的公主。王子把智慧給了公主，自己就变成了美男子。

[10] Ш. 彼罗：《小人儿》。
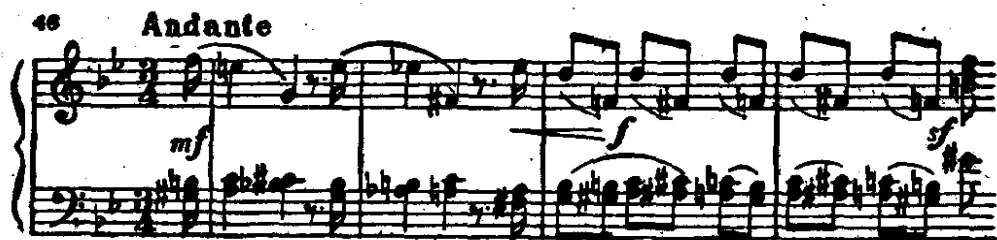
第二变奏舞曲——銀仙。这是一首小品波尔卡舞曲，节奏鲜明而强烈，带有“銀子的声音”。

第三变奏舞曲——翡翠仙子。热烈的音乐带有奇妙的5/4拍子的节奏(“五面的”翡翠石)。

第四变奏舞曲——鉆石仙子。音乐好似五色繽紛，光彩夺目。

接着是宝石仙子們的結束性舞曲(結尾部)，首尾充滿“鉆石般”变奏的光輝色彩。

№24. 代表性舞曲(Andante 行板)。穿靴猫和小白猫。这是《睡美人》里刻划入微的音乐段落之一。音乐細膩地表现了舞剧編导想出来的“猫的溫存”的場面。模仿了溫柔的咪嗚声和脚爪突然的打扑声。



№25. 四人舞。表演者为灰姑娘与福尔秋涅王子，青鳥和弗洛琳娜。起初的慢板音乐带有模仿幻想的鳥儿歌唱的旋律(长笛与单簧管二重奏)。然后是两对伴侶的变奏舞。第一变奏舞是灰姑娘和福尔秋涅的圓舞曲。第二个变奏舞由青鳥与弗洛琳娜表演。舞蹈以一个十分輕快的結尾部結束。

№26. 代表性舞蹈。小紅帽和狠。最初的音乐描写小紅帽在森林里行走。后来出现了大家熟悉的童話場面：狠出来了(表现特征的“狠嗥”音調)，小姑娘害怕。狠安慰她(音乐表现“溫柔的狠叫”)，于是，小紅帽又继續行走。

№26. 續。灰姑娘和福尔秋涅，这是一首补充的双人舞，系

柴科夫斯基应彼季帕的請求按下列大綱写成的：“我們設想，灰姑娘刚从舞会回来，換上自己的白色衣裙，她显得很激动。灰姑娘拿着煤夹子和风箱进来生火，王子出现了。他拿着一只水晶鞋在寻找它的主人。王子见到灰姑娘的纖足，便把鞋往上一試。“这就是她！”他欢呼起来。灰姑娘用风箱搞乱了王子的头发，王子追灰姑娘，向她表白了爱情。灰姑娘跑开。王子紧紧地跟着她。灰姑娘开玩笑地用煤夹子夹痛了王子的鼻子，舞蹈到此結束。”[1] 作曲家在这种場合沒有描繪細节。双人舞的前半部音乐表现了灰姑娘激动得发抖，后半部則描繪了爱情場面的天真的迷人和詼諧。

№27．小人儿及其弟兄与吃人鬼。我們举出 M．彼季帕描写的这場面的大綱来說明：“他們出现了，一共七个人，一个跟着一个……为首的是最小的一个，他穿着吃人鬼的靴子……他們大搖大摆地走出……显得非常愉快。孩子們哈哈大笑，围着靴子跳起舞来。舞蹈快結束的时候，传来了吃人鬼的叫声。小人儿害怕地穿上靴子，其余的六个孩子被吃人鬼追赶着，手拉手儿拚命奔跑。[2] 音乐巧妙地描繪出千里靴的步伐（分散于乐队全部音区的大跳），森严的吃人鬼叫声和追赶的脚步声。
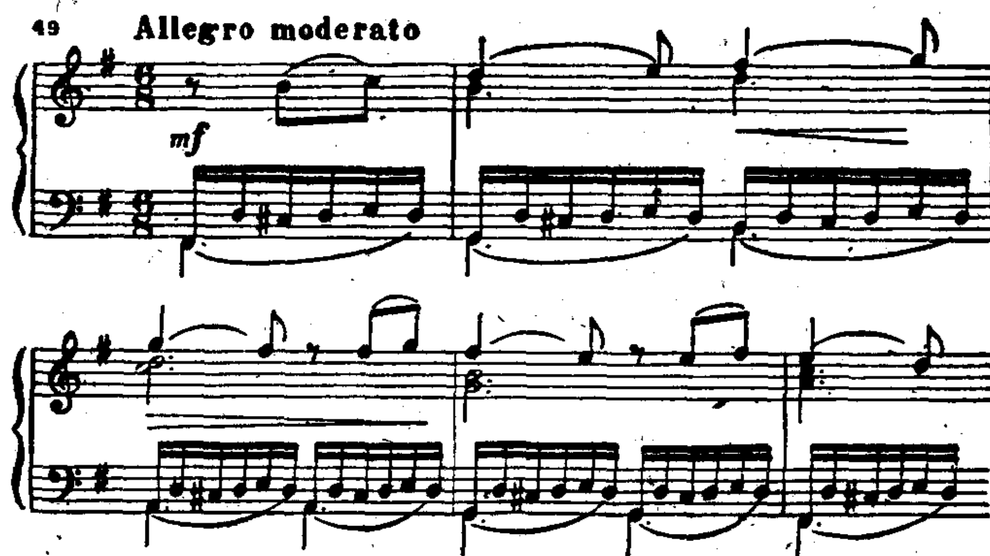
№28．双人舞。阿芙乐拉和德济列跳舞。舞曲的开始是新婚
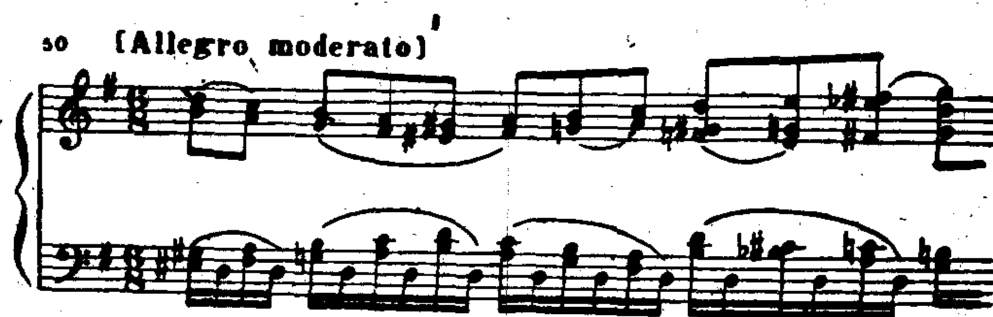
---

[1] «П．柴科夫斯基全集»第 12 卷第四分册，第 362 頁。补充場面之所以受到限制，显然是由于舞剧編导者把 №．25 慢板排成青鳥与弗洛琳娜的双人舞（这完全决定于該段的音乐），也就是取消其中的灰姑娘与福尔秋涅的舞蹈。作曲家从 H．赫利斯多福洛夫的信中知道此事。信里說：“馬利烏斯·依凡諾維奇請我轉告你，第二幕中 №25 四人舞已改成双人舞，由尼基丁娜夫人与契开基先生表演，音乐不予变更；他請你为他（彼季帕先生）添进去的大綱中之«灰姑娘与福尔秋涅王子»写一段新的舞曲……”（摘自 Ю．斯洛尼姆斯基著«П．И．柴科夫斯基在当时的舞剧院»，第 233 頁。

[2] «柴科夫斯基与剧院»，第 256 頁。
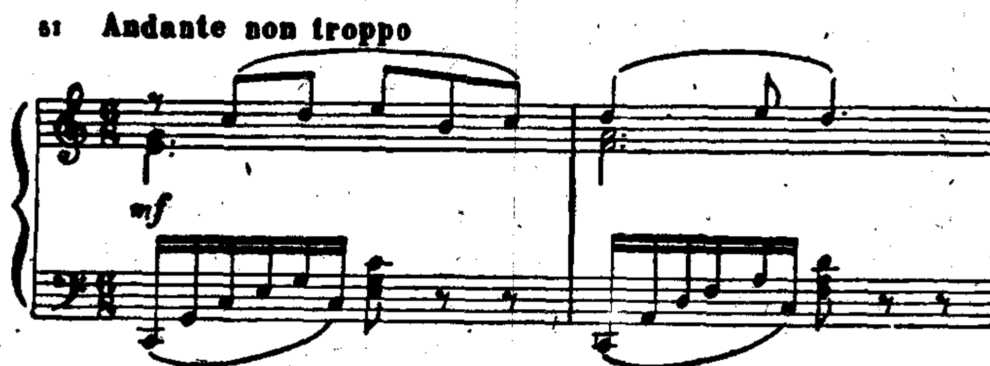
夫妇入場的圓舞曲型音乐:

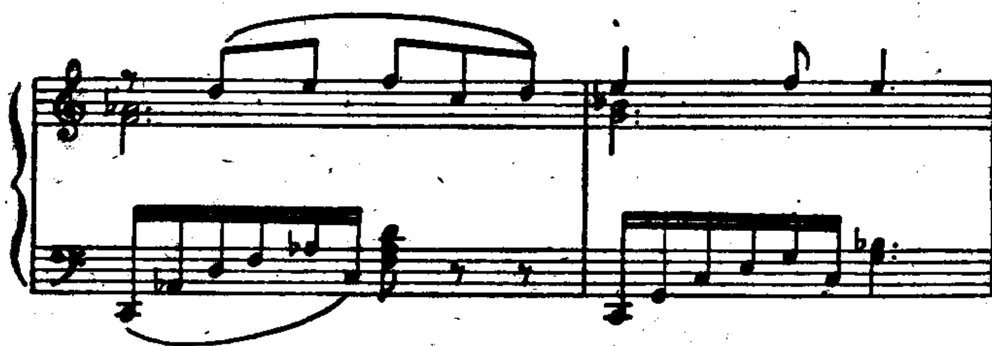


旋律好象宣告善良的力量的胜利，我們熟悉的紫丁香仙子主題輪廓时而出現:



大型的慢板舞代替了欢騰的入場音乐，它描画出爱情的高涨和光輝胜利:

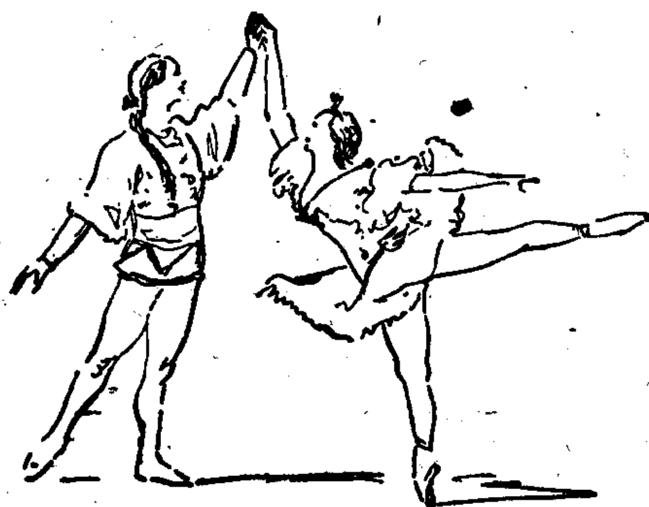




慢板之后有两个独舞变奏曲。第一变奏舞是德济列的独舞。音乐象塔兰台拉舞曲一样如火如荼地发展着。第二变奏舞曲是阿芙乐拉的独舞，具有优雅的波尔卡舞曲风格。热烈的結束性舞曲(結尾部)也以同样的节奏出现。

全体在場者一起跳起舞来，結束了这場节日盛会。按彼季帕原来的計划，这种舞曲应該用“平稳庄重的”薩拉班德舞曲。后来，舞剧編导提出了結束舞蹈的另一种方案——瑪祖卡舞曲。«睡美人»的总譜里包括了这两种舞曲：№29．具有古典的西班牙薩拉班德舞曲风格。№30．——終曲——是一首出色的、迷人的瑪祖卡舞曲。舞曲之后就是壮丽收場。这是对体现着善良与正义的仙子們的頌歌。壮丽收場的音乐以著名的法国歌曲«亨利第四万岁！»的主題为基础，这首歌曲作曲家也曾用于«黑桃皇后»第四場的伯爵夫人回忆場面中。[1]

[1] 这首歌曲之用于舞剧的壮丽收場，据大綱指示，显然是由于彼罗把«睡美人»剧情的开始时期划到法兰西国王亨利第四时代(1589—1610)。在女主角醒来的場面里，我們可以看到下面一段話：“王子扶着公主起来，她本来就衣冠整齐、穿戴华丽，可是王子挖苦地告訴她，說她的衣裙和王子的祖母穿的一样，而她那高高的衣領正是亨利第四时代的人們穿戴的……”



«胡桃夾子»

一、概論

柴科夫斯基在他晚年写的一封信里曾經說过:“如果要我相信,在音乐的宴席面前,我只能献上一些别人炒现成而由我‘热一热的’菜,那我当然是宁願擱笔不写的。”❶ 这是柴科夫斯基特有的一种不安的感觉,这是他不断爭取上进的結果。停滞不前、“热一热”现成的菜,这些对于他說来,等于是創作上的死亡。由一种极其认真的性格所造成的这种忧虑使他一刻也不肯停留在原地。他可能在某一段时期陷在怀疑和失望的情緒里,內心受着折磨,設想到創作幻想的失敗以及注定的“轉折点”的来到,但他每次总是能够摆脫这些窘境而成为胜利者,他的苦心思索打开了新而又新的創作泉源,不断地改进和刷新了技巧。

❶ П.И.柴科夫斯基:«致亲友书信集»,莫斯科1955年版,第479頁。

上述情形特别清楚地表现在他为剧院写作的最后几部作品里，如歌剧«約兰塔»和舞剧«胡桃夹子»。写作这两部作品的时候，作曲家感到十分紧张，所費的心力有时候是常人难以承担的。但是两部作品逐漸地愈来愈吸引着他，它們后来終于成为柴科夫斯基的輝煌的业績，成为他的技巧的新阶段。

在这两部作品里特别清楚地表现出他晚年創作生涯中不断加强的种种願望，如力求形象具体而确切、思想的表达要尽可能簡洁而集中，手法要节省、戏剧結构要簡炼等等。在两部作品里，上述种种願望的实现是由作曲家早先就設下的严謹的布局所促成的，«胡桃夹子»和«約兰塔»預定要在同一晚演出，每一出的长度都不能超过通常的歌剧舞剧总譜长度的一半。此外，«胡桃夹子»在內容方面还向作曲家提出了一些特殊的任务。描繪儿童形象的独特的小天地，描繪童話幻想和种种游戏的特殊小天地，这些都首先要求作曲家的写法要性格突出，音乐风格要有尖銳的戏剧性和画面性。在这些方面柴科夫斯基早就显出了他是个能手，我們只要想一下他在«睡美人»里写出的一些交响乐組曲以及許多"肖像的"和刻画入神的音乐段落就足够明白了。但是在«胡桃夹子»里，柴科夫斯基在戏剧性标題交响乐手法方面的技巧达到了新的、更高的发展阶段。«胡桃夹子»的音乐"肖象性"更加独特，音乐描繪手法更加丰富多彩了。此外，作曲家在这部作品里还摸出了門路，把每个形象的描繪和"表现"紧密結合在一起，换句話說，就是和內在的抒情感更紧密地結合在一起。

* * *

两幕舞剧«胡桃夹子»和独幕歌剧«約兰塔»是1891年初由皇家剧院管理处向柴科夫斯基訂作的。作曲家大概是在正月或二月

向这两部作品的創議者 И.A. 弗塞沃洛日斯基，向 M. 彼季帕詳細地商討了新的草案。

不久以后，作曲家就从彼季帕手里拿到了«胡桃夹子»的詳細大綱，它是按«睡美人»的榜样編写的。二月二十五日柴科夫斯基已經在他写給別人的信里談到正在“全力”写这出舞剧。同年的三月，柴科夫斯基出国之后，完成了第一幕舞剧和开始写第二幕(巴黎，卢昂)。但是工作并不是一帆风順，有时弄得柴科夫斯基情緒很不好。他从卢昂写信給弟弟穆杰斯特說：“我白費了心力，写出来的东西都见不得人，同时，連«Casse Noisetle(胡桃夹子)»甚至«雷涅王的女儿»(即約兰塔——作者注)也变得面目可憎。我气得簡直沒有力量来形容它了。”[1] 由于美国之行中断了两月的舞剧写作工作，于六月間在迈丹諾夫安靜而习惯的环境里恢复了。柴科夫斯基以慣有的充沛精力来进行写作，作品很快就告完成。柴科夫斯基在六月底写給 B. 达維多夫的一封信里說道：“……昨晚我拟定了舞剧的初步計划……28 日，命名日的前夕我要去彼得堡三天。回来以后就动手写«雷納王的女儿»[2]。作曲家把整个下半年都化在«約兰塔»的写作上，1892 年一、二月間又重新恢复舞剧的写作工作，将它全部配了器。

«胡桃夹子»的音乐是 1892 年 3 月 7 日在彼得堡俄罗斯音乐协会举办的一次交响乐演奏会上初次传出的。这一晚上，在作者的指揮下演奏了幻想序曲«罗密欧与朱丽叶»以及他的新舞剧中的組曲。据作曲家的弟弟証述：“新作品大获成功。組曲六段里有五

---

[1] M. 柴科夫斯基：«П. И. 柴科夫斯基的生活»，第三卷，第 490 頁。

[2] 同上，第 489—490 頁。

段在听众的一致要求下重演了一次。"[1]

1892年12月6日这出舞剧在彼得堡瑪林剧院初次上演也受到欢迎。主持演出«胡桃夹子»的是Л. 伊凡諾夫，他代替了在演出籌备工作刚开始时就患了重病的M. 彼季帕。第一幕的布景是由K. M. 伊凡諾夫設計的，第二幕由画家M. И. 包恰洛夫院士設計。服装是根据И. A. 弗塞沃洛日斯基的草图制作的。演出的次日，作曲家在写給兄弟的信里說道："亲爱的托里亚，歌剧和舞剧昨天晚上演得很成功。大家特别喜欢歌剧……两出戏的場面都很华美，舞剧的場面甚至是太华美了，——富丽得使人眼花繚乱。"[2]但是报界的反应很不一致。在有关音乐的意见方面，除最狂热的話語以外，也还有这样的一些話："«胡桃夹子»使大家只是感到枯燥无味。"，"它的音乐远不是舞剧所需要的那一种。"(«彼得堡时报»)[3]在这类評語里表现出守旧派和反动而庸俗的一流人物对舞剧界中由柴科夫斯基創导的进步傾向一貫保持的敌对态度。但这种傾向的影响是愈来愈广泛了。总的說来，輿論界反映了人們对这出新戏的浓烈兴趣，表现出人們都注意到它的許多重要的素质，表现出社会人士对柴科夫斯基的舞剧音乐的看法显然已經有了轉变。

• • •

«胡桃夹子»的剧本是由彼季帕根据Э. T. 霍夫曼的童話«胡桃夹子和鼠王»以及大仲馬出色的改編本写成的。剧本分为两个独立的部分，它們具有不同的风格和艺术价値。第一部分是济尔

[1] M. 柴科夫斯基：«П. И. 柴科夫斯基的生活»，第三卷，第530頁。
[2] 同上，第581頁。
[3] 同上，第580頁。

貝尔浩斯家里的儿童場面，它和文学原著具有密切的联系，有丰富的特色和細致的戏剧形象性。第二部分是«糖世界»，它带有旧式舞剧里一味追求"富丽堂皇"的場面的显著迹象，从而破坏了«胡桃夹子»最后几章(«木偶世界»、«首都»)故事的朴实性和童話特性。仅仅由于柴科夫斯基音乐的丰富多彩以及生动的內容才使听众忘掉了这一幕的过份华丽。Б. 阿薩菲耶夫說得好，"作曲家在这里克服了传統的舞剧繁文俗节。因为只要有机会，他就偷偷地加进去交响发展綫索。"[1]

从总的思想来說，柴科夫斯基的«胡桃夹子»和他写的其他舞剧有許多相同的地方。这里有同样的基本主題，表明了爱情和人性的无敌力量制胜"妖法"。恶毒的、仇視人类的因素体现在神秘的魔法师德罗塞尔梅尔的形象里，体现在钟上猫头鹰和鼠王国的形象里。和它們对照的是儿童的內心世界，它是怯弱的，但是正因为这样才使它的眞誠和对善的本能的向往显得十分动人。克拉拉的忠貞制胜了德罗塞尔梅尔的魔法，解救了美少年胡桃夹子，創造了光明和欢乐。

«胡桃夹子»的儿童場面里，现实生活和幻想的、純朴的游戏与尖銳的諷刺細致地揉合在一起，这一点在音乐里表现得很突出。从这一方面来說，两首儿童进行曲——在序曲和分配礼品的場面中——都很珍貴。在这两首进行曲中，俏皮和稚气的认眞的气息、細膩和豪壮都有微妙的結合(这个多次使柴科夫斯基感到兴趣的形象也体现在第一交响曲的組曲的«小进行曲»和第三交响曲的諧謔曲的三重奏里)。在机械木偶舞里强調了机械性和外在的吸力，它們挑动了儿童的好奇心，但与其說是使他們感到快活，倒不如說

[1] «Б. 阿薩菲耶夫选集»第四卷，1955年版，第107頁。

是使他們感到害怕。第一个木偶舞是瑪祖卡节奏，但是在它的旋律型里很容易捉摸到凶险的德洛塞尔梅尔主題的輪廓。被称作«魔鬼舞»的第二个木偶舞十分离奇古怪。胡桃夹子的游戏的色彩完全是另一样。在伴奏这一場开始的波尔卡音乐里，透过单純的儿童嬉戏气氛，出现了青春的柔美感情。下一場中克拉拉的十分优柔的搖籃曲里，气氛更加溫暖。所有这些場面的特点在于种种感情，如恐惧和惊异、悲伤和嬉戏等等带稚气的快速变换。

第一幕幻想場面的音乐形象也有同样細致的分析。德洛塞尔梅尔不是一个抽象的“可怖的”标志，他是个魔法师在迷惑和吸引着渴望新奇事物的心灵，这就是他的魔法。德洛塞尔梅尔的音乐也敏銳地反映了这一形象的特性，其中有可怖的神秘性和十分狡猾的“务实的”魔法。在克拉拉的梦境幻想場面里展现了一套出色的音響画面。在統一的感情（如梦境般不可捉摸的惶虑）下，它們的特点是細节的描写十分周到。这方面特别有趣的是鼠和玩具兵們的一場混战，士兵們都带着玩具式的軍号，擂着小鼓，老鼠来去奔窜，吱吱作声。整个这一場是一幅处理得十分細致的音乐“版画”。

在令人不安的一些梦境場面里，«樅树的成长»的一段最具有对比性。关于这一段里明显的描繪性和抒情性出色的結合我們已經談过了。事实上这是表现内心情感逐漸上升，热望“自由”，并且已經預感到解放的欢乐。同样的預感也表现在森林場面、特別是«雪花圓舞曲»里。这个圓舞曲很宁靜，有着“夜的气息”，但其中已經映照着光明的幻想（中段的幕后合唱）。

在抒情幻想的場面里，处处有生活风俗的速写，有时这不过是供作背景用的一种賞心悅目的“内景”（装飾的樅树場面）。在另一

些場合下，这是些很有特色而并不缺乏諷刺意味的音乐段落，例如古老的小步舞«盛装的双亲»，还有笨拙的«爷爷舞»。

舞剧的第二幕是发展到极限的最后狂欢式的表演性舞曲。它的基本部分是一套彩色繽紛的代表性舞曲，其中正象«睡美人»里的童話表演性舞曲一样，再度表现出了柴科夫斯基的无穷的想象力和出色的技巧。[1] 这一組曲的每一个独具风格的小品都是配器方面的一种新的、独特的发现。东方舞里弦乐器的"熾热的"、慵懶的音响，俏皮的«中国舞»里短笛的尖銳刺耳的音响、夹心糖仙子变奏舞里鋼片琴的逐漸消失明彻的和弦，这一切都构成了«胡桃夹子»总譜的无比妙处和特殊魅力。

配器在«胡桃夹子»里的作用总的說来是非常大的。这里正象«黑桃皇后»里以及柴科夫斯基一切成熟的总譜里一样，音色的选择是形象刻划的最重要手段之一。«胡桃夹子»里特别清楚地表现出作曲家喜用的一种对照手法：一方面是由单簧管、大管和中提琴的阴冷的音响表现出来的一种凶险、僵死和"宿命"的意境（德洛塞尔梅尔的主題、鼠的奔窜），另一方面是生气勃勃、富有人間味的意境，它是源出于双簧管或英国管溫暖的音色，但主要是出于弦乐器

[1] 把舞剧大綱里广泛提出的糖果世界加以音乐描繪，这是柴科夫斯基不能不感到困难的任务。在刚开始写第二幕的时候，柴科夫斯基写信告訴兄弟說："我比前两天更感到自己用音乐表现Confitürenberg（糖果世界）是无能为力的。"（П. И. 柴科夫斯基：«致亲友书信集»，第481頁）但是，作曲家已經摸索到了克服困难的道路。在写上面这封信的前两天（1891年4月3—15日），柴科夫斯基写給弗塞沃洛日斯基說："是的，由于上述原因，最好把写«Casse-noisette»（胡桃夹子）和«雷涅王的女儿»的日期往后延到1892—1893年間。我会从容地把二者都写得很好，——这一点我是感觉到了的。舞剧的第二幕可以写得精彩动人——但是这一幕要求十分精細的工作，而我却沒有时間做到这一点，主要是沒有相当的精神准备。"（«П. И. 柴科夫斯基的生平、生活与創作編年史»，莫斯科——列宁格勒1940年版，第521頁）

华丽的、颤动的音响(克拉拉、夹心糖仙子和胡桃夹子的形象)。

作曲家注意的事情是发明特殊的音色效果，以便表达舞剧第二幕里一切童話的特殊性。就这方面說来，他显然也注意到了当时还发明不久的鋼片琴。他曾經为这件事給 П. 約翰逊写道:"我在巴黎看到了一种新的乐器，它介于小鋼琴和 Glockenspiel（钟琴)之間，声音奇妙非凡。我准备把这乐器应用在交响詩«市长»和舞剧里……我想請你訂购这一种乐器…我已經預见到这种新乐器产生的巨大效果。"[1] 柴科夫斯基是把鋼片琴的明彻的、"淡淡消失的"、眞正富有魔力的音响首先用在交响乐队里的一个。«胡桃夹子»里，除鋼片琴以外，起了很大作用的还有运用得很有效果的竪琴、钟琴、三角鉄、弦乐拨奏以及其他种种音色、种种音色的結合(特别是«雪花圓舞曲»中的童声合唱)。它們造成了童話仙境的印象。在哄受伤的胡桃夹子入睡的一場(№.5之摇籃曲)以及老鼠和錫制玩具兵大战的一場(№.7)中，柴科夫斯基使用了一些儿童乐器，这也带来了一种代表性的色彩。

在舞剧第二幕的一些杂彩紛呈的表演性舞曲小品中間，«百花圓舞曲»和«双人舞»最出色。它們都是柴科夫斯基的大型交响化舞曲的范作。在«百花圓舞曲»和«双人舞»里，丰富的感情显然在舞剧主題的框子里容納不下，它正象湍急的水流一样"冲出"主題的框子。人們从«双人舞»的音乐里可以特别明显地感到这一点，双人舞的首尾是庄严有力的大調，中段是十分悲切的 e 小調，这 e 小調令人很容易想起«胡桃夹子»前后近期作品，如«黑桃皇后»和第六交响曲。

«胡桃夹子»的总譜是音乐文化中柴科夫斯基遺产的最宝貴的

[1] M. 柴科夫斯基:«П. И. 柴科夫斯基的生活»，第三卷，第 488 頁。

篇幅之一。在这个作品里，他在音乐的戏剧结构方面的优点和他在成熟的交响乐写作艺术方面的优点有十分明显而完美的結合。

二、解　說

«胡桃夹子»

两幕三場梦幻舞剧

出場人物

济尔貝尔浩斯校长

其妻

克拉拉（瑪丽）
弗里茨　　　　}他們的孩子

瑪丽安娜，校长的侄女

德罗塞尔梅尔参事，克拉拉与弗里茨的教父

胡桃夹子

夹心糖仙子、糖果之王

科克柳什王子（杏仁露）

大总管

木偶

玩具兵

女丑角

男丑角

瑞貢媽媽

鼠王
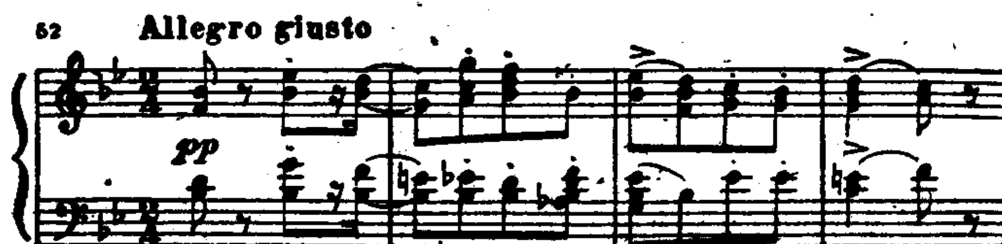
亲戚、客人、化妆跳舞者、儿童、仆人、老鼠、木偶們、小白兎、小玩具、玩具兵、矮人、雪花、仙女、糖果、摩尔人、侍童、公主——胡桃夹的姊妹、小丑、花朵等。

序　曲
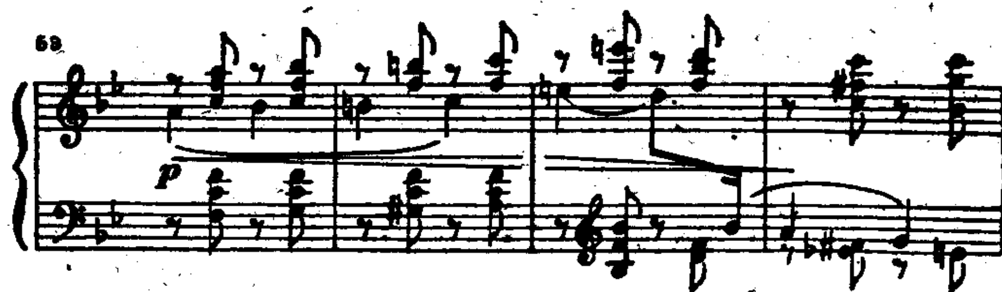
序曲的音乐很快就把听众带入«胡桃夹子»中各种形象的世

界。这出戏演的是小朋友和木偶。这儿一切都是小巧玲瓏、天真烂漫，一切都合乎儿童的实际，这儿既充满了欢乐，也有許多魔术和机械玩具。尽管«胡桃夹子»的世界細致入微，但是序曲的基本音乐形象却寥寥数笔就把它体现出来了。

第一主题是一首精巧而輕快的进行曲，后来由各种清彻的变奏花样装飾起来：



第二主题更富于歌唱性和抒情性。它和第一主题的相互关系很象"现实"与热情的儿童幻想的鮮明对比：



序曲的形式簡洁，两个主题表述以后，略加变奏重复（呈示部和再现部）。这种形式完全符合«胡桃夹子»儿童場面的生动、明确和簡炼的风格。

第一幕

第一場　济尔貝尔浩斯家里的客厅

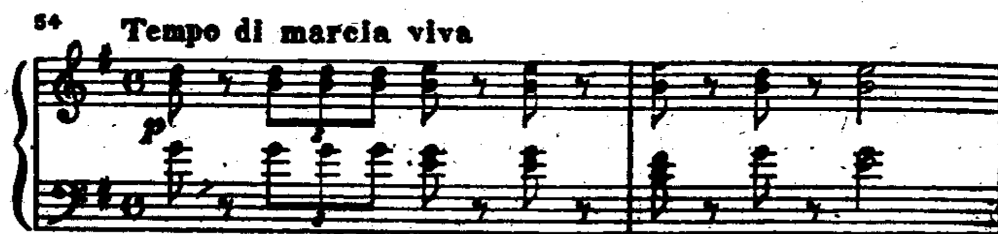
№1. 儿童节日前夕准备的場面。主人和客人一起装飾圣誕

树。僕人們端上茶点。客人陆續来到，愈来愈加热鬧。时钟敲了九点，每敲一下，钟上的猫头鹰便动一下翅膀。場面开始的音乐表现了愉快舒适的家庭节日气氛。然后出现了敲钟的主題，它带有神秘的和弦和低音单簧管的古怪声音。

樅树終于裝飾好了，上面的灯也亮了。孩子們鬧哄哄地跑进来。他們停下脚步，惊奇地欣賞着各种装飾和夺目的光彩。活泼的快板轉为五色繽紛、光怪陆离的音乐(弦乐震音陪衬着竪琴的經过句)。

主人吩咐奏进行曲并开始分发礼物。

№2. 进行曲。小客人們排队領礼物，伴奏是典型的"儿童进行曲"。和序曲一样，这儿可以感觉到小巧玲瓏、活泼敏捷的孩子动作、天眞无邪的认眞和稚气十足的热情。这首儿童舞曲"刻划"細膩，富有交响性，是柴科夫斯基成熟的戏剧交响杰作之一：



舞蹈在分完礼物后开始。[1]
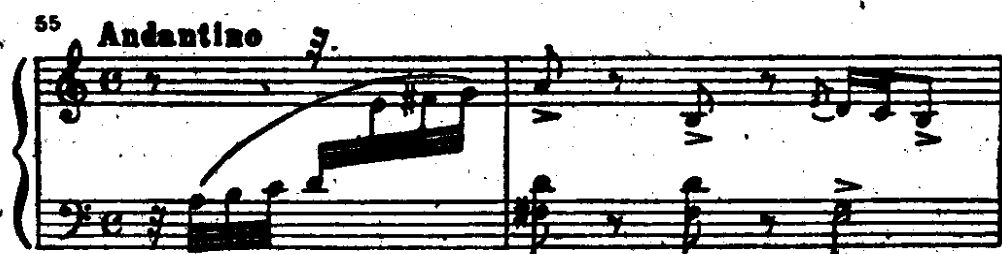
№3. 儿童加洛普舞曲和家长舞曲。在一首短短的儿童加洛

[1] 根据彼季帕的大綱，孩子們得到紙衣服以后，开始了一系列的儿童化装舞：中国舞、西班牙舞、意大利舞(塔兰台拉舞)、英国舞(吉格舞)、俄罗斯舞(特列帕克舞)、法国舞(計划为«卡尔瑪尼奥拉»舞)，以及結尾的群舞——"狂热的加洛普舞"，但在排練舞剧的过程中，这个有趣的計划未能实现。部分为假面舞会組曲写的一些曲目列入第二幕的表演性組舞曲中。只有一首英国舞曲沒有用上。(现作为附录載入«П. И. 柴科夫斯基全集»第13卷[B]。)
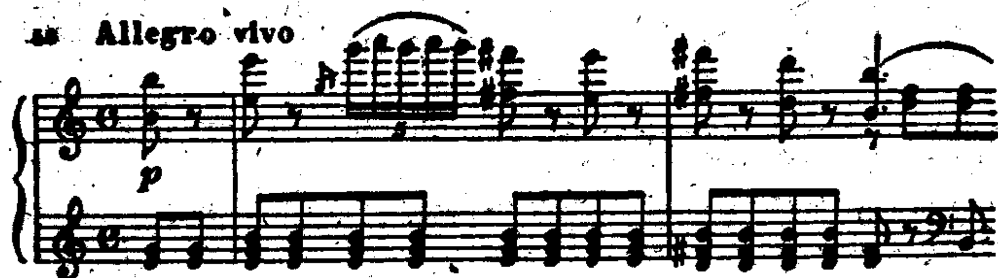
普舞曲(Presto 急板)之后是一首小步舞动作的慢板舞曲，这是穿着华丽的家长来作客了。接着是一首活泼流暢的具有塔兰台拉舞曲节奏的舞蹈快板。

№4. 舞蹈場面。大厅里来了一位新客人——德罗塞尔梅尔参事。他引起孩子們害怕。这时候时钟再响，猫头鹰又摆动翅膀。孩子們恐惧地拥在爸爸媽媽身边，但是这位客人带来的一件新玩意儿使他們逐漸安心下来。

場面开始时，中提琴与长号奏出神秘的、隐約使人惶然不安的德罗塞尔梅尔主題(据大綱，"音乐是严肃的、有些吓人然而又有点喜剧色彩")：
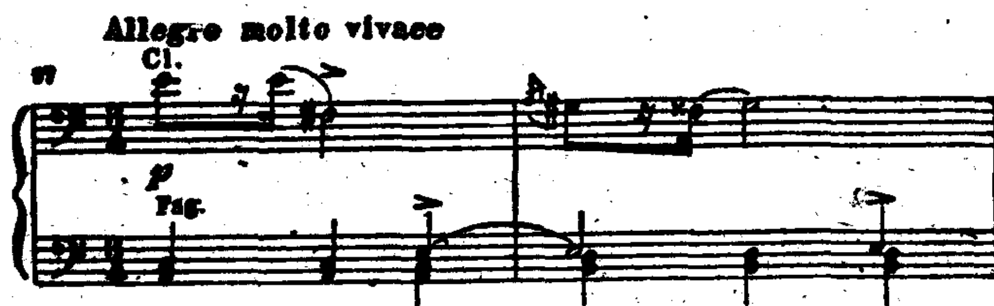


接着就是孩子們害怕得发抖的音乐：



这位神秘的客人吩咐把两只小盒子带上来。他从一只里面取出一棵大白菜——这是給克拉拉的礼物，又从另外一只取出一个大餡餅——这是給弗里茨的礼物(音乐发展着吓人的德罗塞尔梅尔主題)。孩子們和大人們都惊奇地相互瞪視。

德罗塞尔梅尔笑嘻嘻地吩咐把这两份礼物摆在他面前。他轉动机鈕，孩子們惊异万分地看到从白菜里出来一个木偶，从餡餅里却出来一个士兵。活了的玩具跳起舞来。
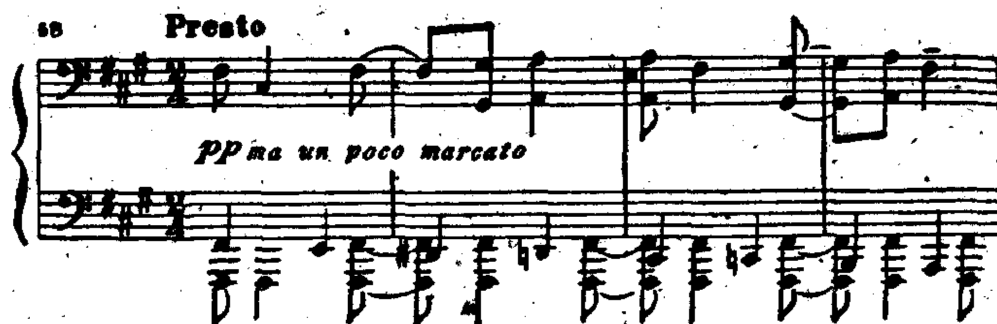
玩具出现的音乐仍然以我們熟悉的德罗塞尔梅尔主题为主，但是这时却象一首瑪祖卡舞曲：



接着是一首活泼愉快的圓舞曲节奏舞曲。作曲家在总譜里引用了彼季帕大綱里的話来作为說明："Pas de deux: la permission de dix heures"（双人舞：十小时的休假）。显然，这是表示木偶和錫制玩具兵的恋爱場面，这位士兵得到了十小时休假。

在"Pas de deux"（双人舞）的时候，德罗塞尔梅尔在准备玩另一种把戏。他吩咐給他拿来两只大的烟盒，从里面出来了一个男丑角和一个女丑角。❶
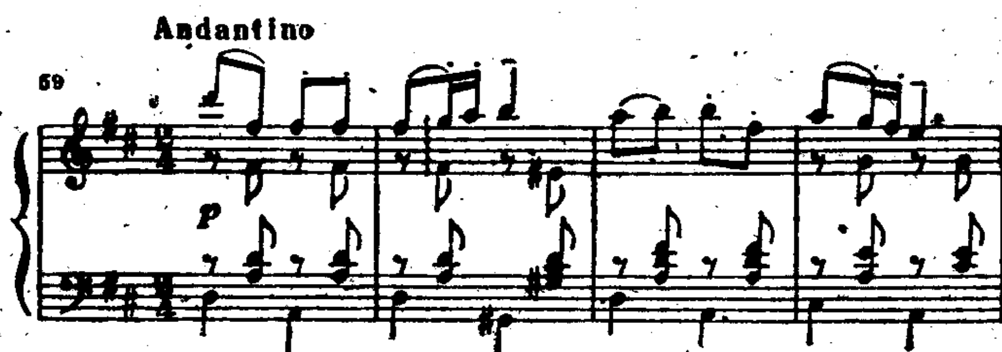
这两个新的机械玩具跳起«妖魔舞»，音乐奇特地尖銳，有点儿神秘味道：



❶ 据大綱，从烟盒里跑出来"男鬼和女鬼"，他們跳着"魔鬼之舞"。

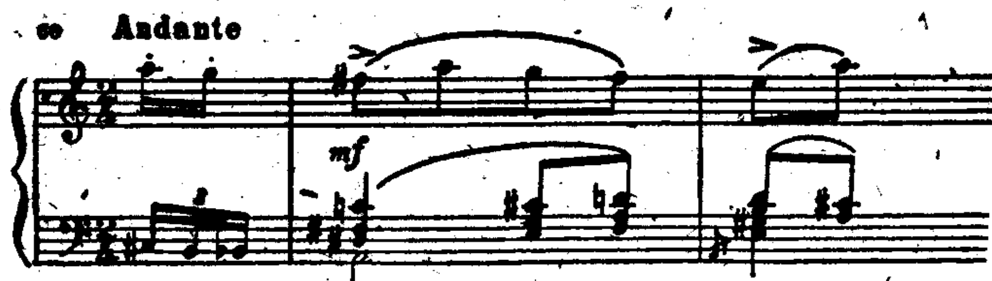
№5. 場面及«爷爷舞曲»。孩子們惊喜若狂，克拉拉和弗里茨想占有这些新玩具，但是济尔貝尔浩斯害怕把这些珍貴玩具弄坏了，吩咐拿开。为了安慰孩子們，德罗塞尔梅尔給他們一个新玩意儿——胡桃夹子。玩玩这个倒是可以的。

优雅的波尔卡舞曲代替了場面第一部分的圓舞曲音乐，它描繪玩新木偶的場面：
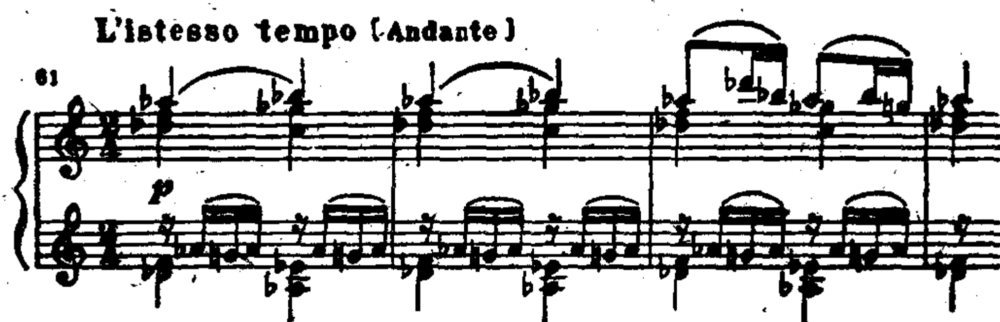


德罗塞尔梅尔玩給孩子們看，胡桃夹子怎样灵巧地夹开小胡桃。克拉拉特别喜欢这件新玩意儿，她非常爱怜这个不好看的胡桃夹子。她打算拿走它，誰也不給。但是爸爸媽媽說，胡桃夹子不是屬于她一个人的。克拉拉惊恐地看到弗里茨給胡桃夹子塞进一个大核桃以后，可怜的木偶的牙齿喀嚓一声就断了。弗里茨笑着把玩具拋开。克拉拉把自己的宝貝儿扶起来，想安慰它。

这时候，波尔卡的第二部分失去了原有的活泼的舞蹈风格，变成带有稚气的埋怨和稚气的眞摯性质的音乐：



小姑娘唱着溫柔的搖籃曲哄受伤的胡桃夹子入睡，可是頑皮的弗里茨和一些小淘气們一会儿又敲鼓吹号跟她搗蛋。[1]这个場面的伴奏是明朗的、清脆的搖籃曲：



主人邀請客人跳舞。奏起了古老的、步履沉重的德国《爷爷》舞曲。
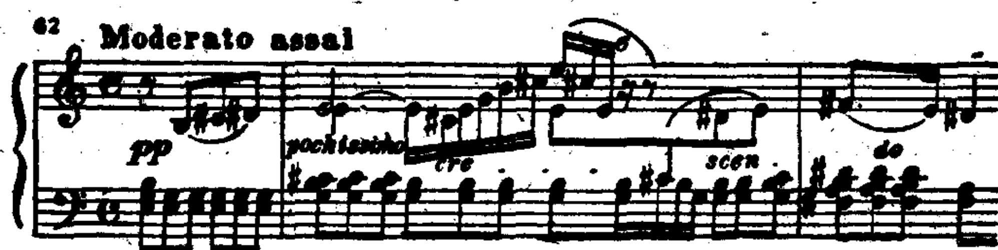
№6. 場面。客人散了。孩子們快睡觉了。克拉拉請求让她带走残废的胡桃夹子，但是沒有得到允許。她亲切地把心爱的木偶包上，忧郁地离开。安靜柔和的"梦幻"音乐奏出克拉拉的搖籃曲主題。

月光从窗戶射进一間空房，屋里人們都睡了，但是克拉拉还想看一看残废的胡桃夹子，悄悄溜进了客厅。她不由自主地害怕起来。她小心翼翼地走近木偶的床边，似乎觉得从那儿发出了奇怪的光。夜半的钟声响了，小姑娘发现时钟上面的猫头鷹变成德罗塞尔梅尔参事，在嘲笑地瞧着她。她起初听到老鼠的脚爪抓地声，突然間屋子里到处都是老鼠在嘰嘰喳喳、东奔西竄。克拉拉打算拿起胡桃夹子就跑开，可是她太怕了，只好无可奈何地坐下来。夜

[1] 在舞台上的集体表演中用了儿童的小号和小鼓。总譜的旁注里写道："除了这两种乐器外，孩子們在此处以及在以后的类似場合中都可使用儿童交响乐中的各种乐器来发出噪音，例如：杜鵑、鵪鶉、鼓等等的声音。"（见《П. И. 柴科夫斯基全集》第十三卷第一分册，131頁）

間幻影一会儿就过去了。描写克拉拉夜間徘徊的音乐是惊慌失措的、怪异的、犹如梦境里不可捉摸的幻象。音乐描繪了虛幻的、在地面上顫动的月光，描写了猫头鷹奇突地变成魔法师(德罗塞尔梅尔的主题以一种新的、奇妙的变奏形式出現)，刻划了惊惶失措的老鼠嘰嘰喳喳声。

刚才隐起来的月光又重新照亮了房間。克拉拉觉得樅树在开始漸漸长高、变大，树上的木偶都变活了。在这个場面的音乐里，音响获得了极大的发展，它生动地描繪了克拉拉的幻觉。同时，也表现了各种心情，起初是胆怯的、悲伤的，好象在渴望地祈求自由，继而愈来愈舒暢、开朗。这段音乐的正主题发展了，好象是大型模进的"阶梯"逐漸上升到无穷的高处。
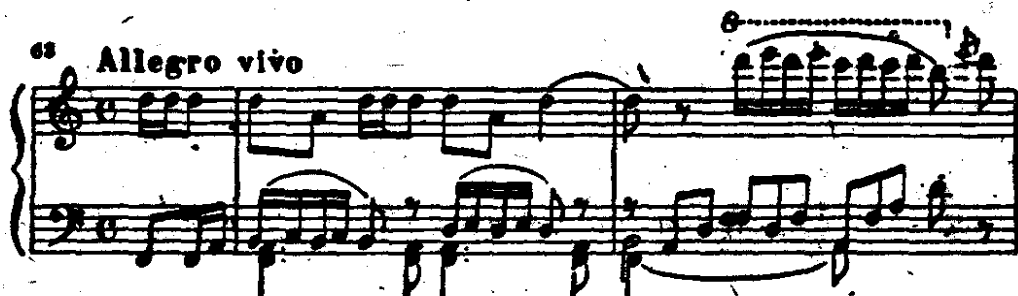


在这个旋律里，和在«睡美人»的 №18 的間奏曲主題里一样，很容易找到与«黑桃皇后»的"爱情主題"相似的地方。

№7．場面。玩具和老鼠的大战。玩具哨兵唱問："是誰在走？"沒听到有回答，他开枪了。木偶們吓得胆战心惊。这时哨兵叫醒了兎子鼓手，他們立刻发出警报。一群正在排队的甜餅玩具兵出现了。老鼠軍里也是一片热鬧，第一仗打开了。老鼠获胜，把甜餅玩具兵飽餐一頓。这时候胡桃夹子不顧自己的創伤，从床上起来召集自己的旧部。一队錫制玩具兵从箱子里出来，列队于战車上。敌軍由鼠王亲自率領。第二仗打开了。这一次老鼠的进攻

遭到失敗。鼠王开始和胡桃夹子进行决斗，眼看就要杀死胡桃夹子，但是这时候克拉拉向鼠王投去了一只鞋，胡桃夹子乘敌人狼狽不堪之际，一剑刺中鼠王。老鼠兵慌忙逃竄。胡桃夹子变成了一位漂亮的年青王子。他向克拉拉跪下，請她跟他一道走。

这場的音乐描繪了玩具战爭的整个变化过程。最初是哨兵的喝問和射击、鼓手的战斗警报，❶ 战斗很快就开始了，这时玩具銅号的声音和老鼠的吱吱声交錯在一起：



第一次战斗后，音乐生动地表现了胡桃夹子的战斗号召和鼠王作为敌軍首領的出现。接着就是第二次战斗，这次更激烈，但是突然停止了。明朗的小結尾音乐描繪了胡桃夹子奇怪地变成王子。

第二場　冬天的樅树林
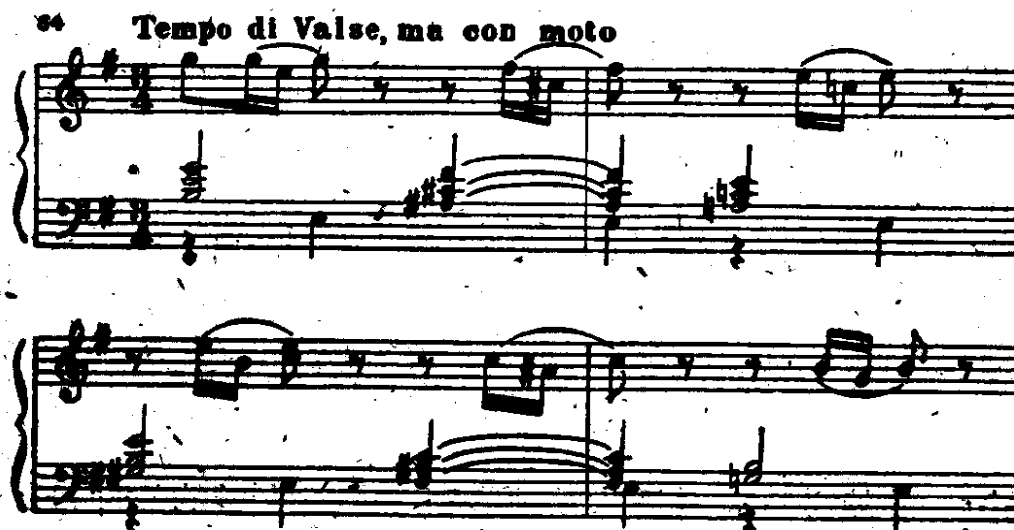
№8. 場面。一群手持火炬的小丑在树下排列成队。他們欢迎克拉拉和伴随她的美少年。奏起了明朗的行板音乐。它的音量逐漸增加，色彩逐漸鮮明，很象前一場中克拉拉的"幻覚"的那段音乐。

№9. 雪花圓舞曲。大雪紛飞，刮起了一陣旋风，把雪花吹得团团轉。暴风雪平息后，月光映在雪地上，閃閃发光。
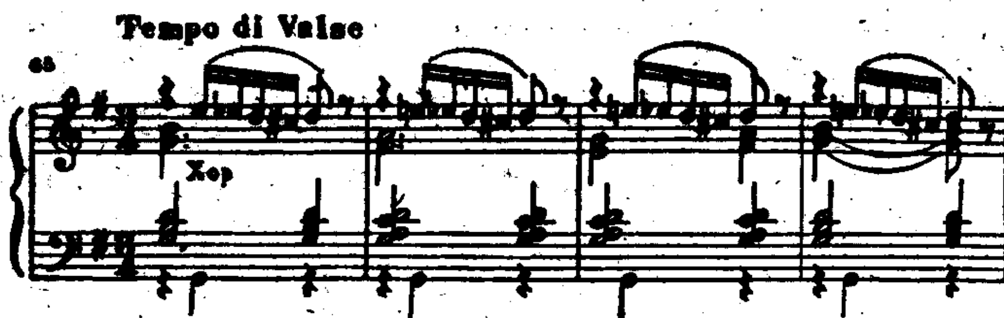
在这段音乐里，舞蹈性和鮮明的图画性結合在一起了。音乐描繪了月光普照下雪花飄飄飞舞。同时，这也是一幅"情緒图画"，

❶ 鼓声由两具 tamburi conglii（一种儿童打击乐器——"家兎的小鼓"）奏出。

它表现了克拉拉惊恐的怪梦。不安地閃閃爍爍的圓舞曲正主題写得非常出色。Г. 拉罗什是这样描写它的："音乐使人感到冷得发抖，使人好象看见月光在閃爍的雪花上蕩来蕩去，这些都不仅通过巧妙的乐器法表现出来，同时，如果我相信自己的感觉的話，——那也是由主題本身、它的节奏与和声表现出来的。"：



圓舞曲的中段具有鮮明的对比性。可怕的黑夜的阴影突然消失了，响起了美妙愉快的童声歌唱(幕后合唱)：



合唱旋律数次重复，乐队以华丽得出奇的变奏伴随着。音乐的色調始終是明朗的，在最后一个变奏中，响起了水晶般清澈的钟琴声音，簡直是飄飄欲仙。圓舞曲以一个扩展了的結尾部結束，其中的正主題是以飞快的加洛普舞曲节奏演奏的。

第 二 幕

糖果王国的奇妙宮殿

№10. Andante mosso（較快的行板）。第二幕开始前有一段交响乐引子。竖琴和鋼片琴奏出五光十色和輕輕飘浮的經过句穿插在欢乐的音乐里。发展得愈来愈光輝燦烂的音乐刻划出下一个場面。

在神話般的糖果王国里，人們在等待胡桃夹子和他的救命恩人克拉拉一起归来。人們准备过一次豪华的节日。夹心糖仙子和伴随她的科克柳什王子带着侍从从砂糖亭里出来，仙子們和各种糖果[1]向他鞠躬致敬，銀制玩具兵也向她敬礼。这位仙子之王吩咐殷勤款待客人。

№11. 場面。克拉拉和胡桃夹王子坐着一艘金色帆船，沿着玫瑰色的河流航行而来。音乐使人們感到好象流水在阳光下閃閃爍爍[2]；客人快到时，音乐变得更加雄壮和庄严。

矮矮的摩尔人身穿蜂鳥羽衣，和手持火炬的宝石侍童上前迎接客人。带着侍从的夹心糖仙子、胡桃夹子的公主姊妹們和穿着織金錦緞的宮廷总管高高兴兴地欢迎了他們。描繪这个場面的音乐是一支新的、优美可爱的圓舞曲。

胡桃夹子向姐妹們介紹了自己的旅伴，他叙述了和老鼠兵的

---

[1] 在M.彼季帕的編排中(1892)，出場的仙子有：旋律仙子、百果仙子、木偶仙子、图画仙子、舞蹈仙子和梦幻仙子；糖果仙子中又包括：冰糖仙子、餅干仙子、麦芽糖仙子、巧克力糖仙子、胡桃糖仙子、薄荷片仙子、阿月渾子仙子……等。
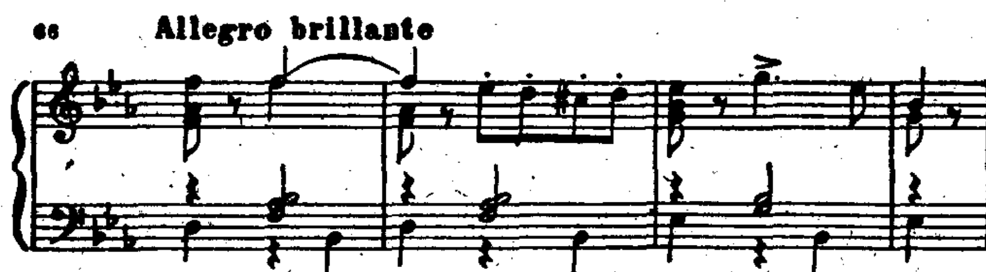
[2] 作曲家根据的大綱中，这場是这样描写的："玫瑰色的河流开始波涛滾滾，在它洶涌澎湃的水面上，出现了克拉拉和好善的王子，他們乘坐在一輛布滿石头的貝壳車中，車子在阳光下閃閃发光，由几条昂起头的金色海豚曳引着。海豚向上噴出閃閃发光的玫瑰色水柱，这些水柱落下来，变得五光十色，极是好看。"这里，根据大綱要求，"音乐发展和增加了，如洶涌的水流滾滾而来。"

战斗以及自己如何奇妙地脱了险，为此，他对克拉拉一人非常感激。胡桃夹子讲故事的音乐(Allegro agitato 激动的快板)充满着激动的热情，音乐的中段重新奏起了“老鼠与玩具兵之战”的主题，令人回忆起在那可怕的夜晚发生的事件。

小号声宣布盛会开始。夹心糖仙子指点一下，立刻出现了一桌丰盛的筵席。大总管宣布舞会开始。
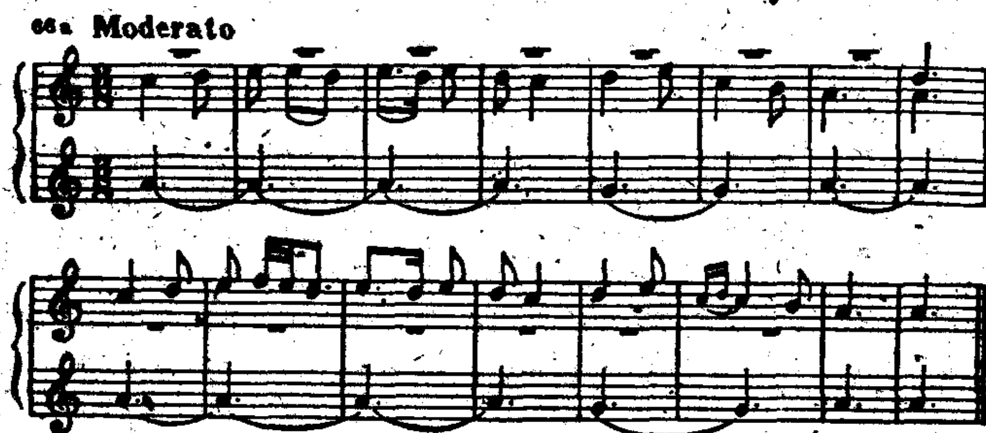
№12. 表演性組舞曲。

(1) 巧克力糖舞。(Allegro brillante 光辉的快板)。这是一首雄壮的、出色的西班牙风格舞曲。正主题由小号独奏：
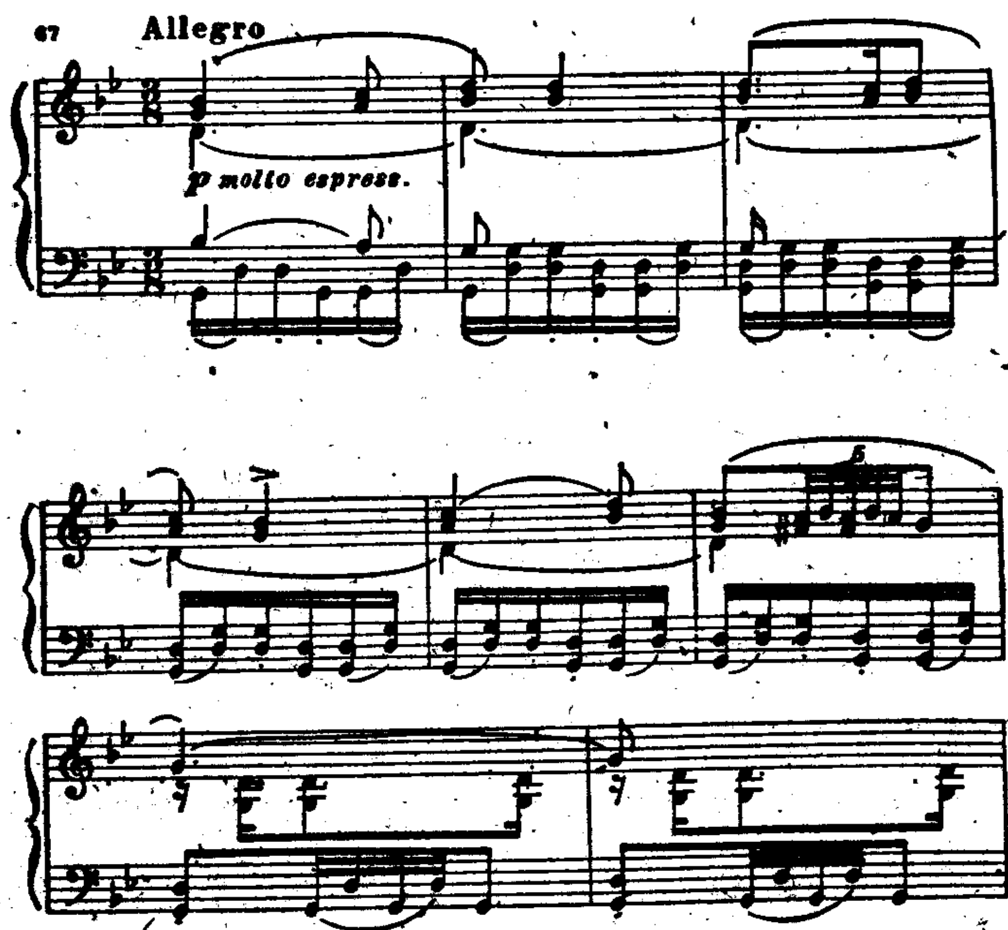


(2) 咖啡舞曲。(Allegro 快板)。小提琴溫柔的旋律❶显

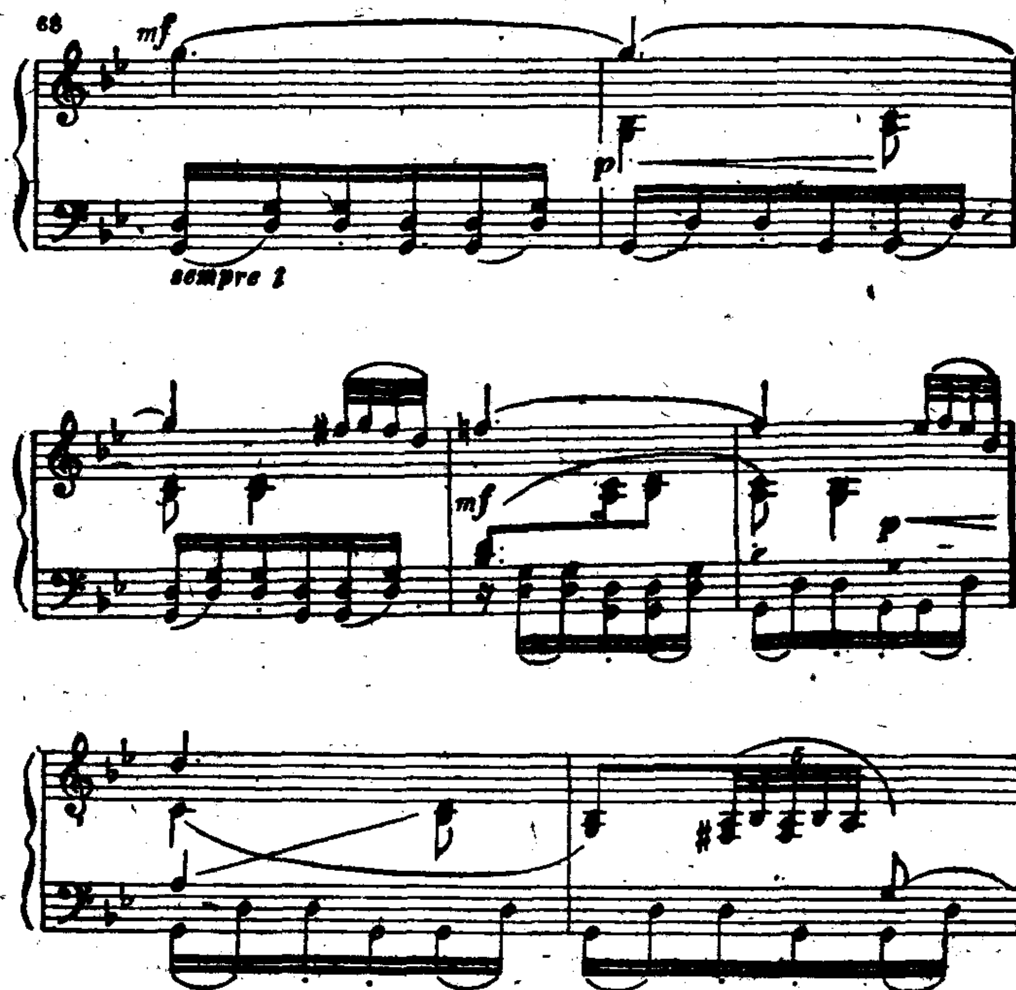
❶ 作曲家在这里利用了格鲁吉亚民間搖籃曲《睡吧，紫罗兰》的旋律。这是他从M. M. 依波利托夫-伊凡諾夫那里得到的(见M. M. 依波利托夫-伊凡諾夫著《回忆俄罗斯音乐50年》，莫斯科1934年版，61—62頁)。下面是这首歌曲，配有道地的民間和声：(由 Д. И. 阿拉基什維里記录，见音乐人文学委員会报告第一卷，1906年莫斯科版，第333頁。)



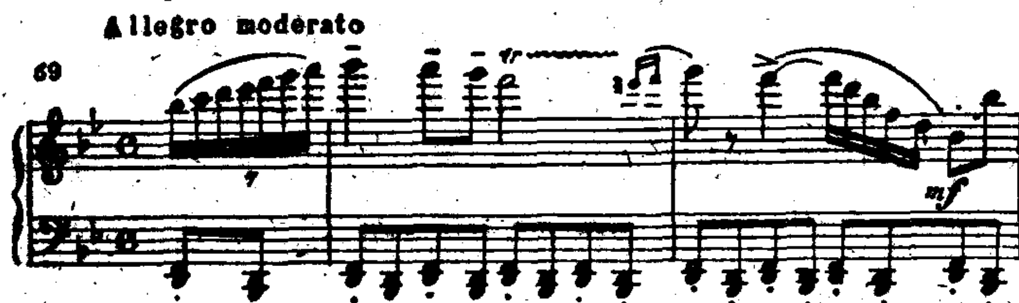
得特别突出，它的伴奏是单音的、隐隐約約的（由大提琴与中提琴奏連續的五度音）。这里充滿着慢步东方舞曲那种“火辣辣的”、优雅和迷人的情調。根据剧本作者的形容，这是一首“甜蜜的、十分迷人的音乐”：
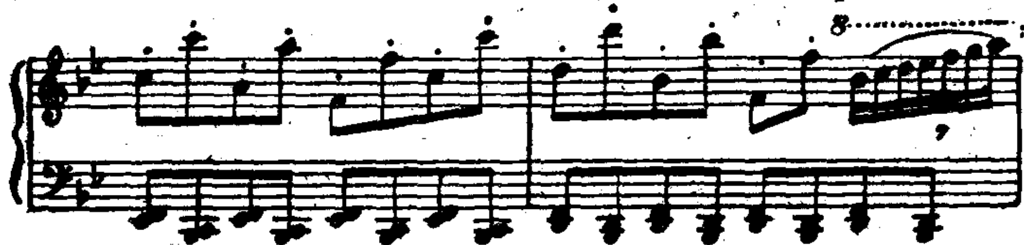


作曲家在音乐里保留着固定低音，同时使用了愈来愈新穎的华丽的細膩手法和奇妙的旋律花彩，使音乐更加丰富。舞曲中段出现了一系列美丽的变化音和东方音乐特有的細膩的調式色彩变化。在音乐的再现部中，正主題（由弦乐器以渾厚的顫指音奏出）与双簧管奏出的慵洋洋的变化音列結合在一起，听起来美极了，好象誰在沉思地即兴独唱这支歌的主題：
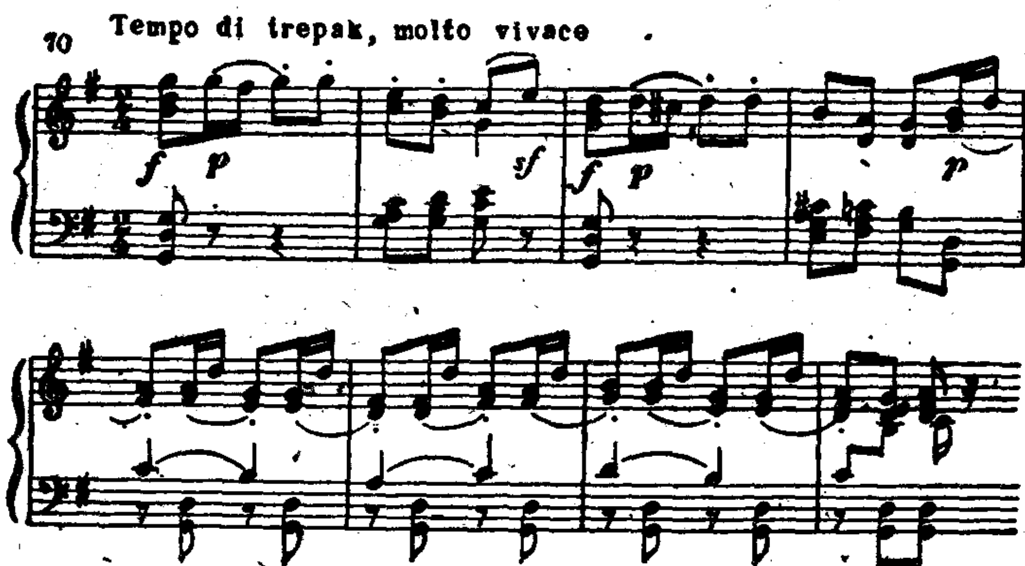


(3) 茶舞(Allegro moderato 中快板)。这是一首风趣的"中国"舞曲。音乐具有充分的代表性，特别在选择音色和表述方面。低音大管奏出断断續續的三度音作为衬托，在这个背景上，短笛十分尖銳的旋律和强烈而跳跃的弦乐拨奏先后出现，給人以一种奇特的滑稽的玩具感觉：好象有一群滑稽的小瓷像在跳舞。
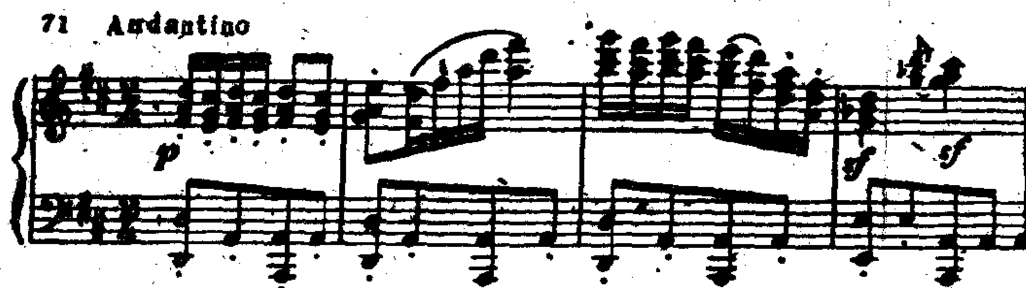




（4）特列帕克舞曲。这是一首十分激动的俄罗斯民間风格舞曲。快到結尾时，以旋风般的舞蹈动作結束。正主題是这样的：
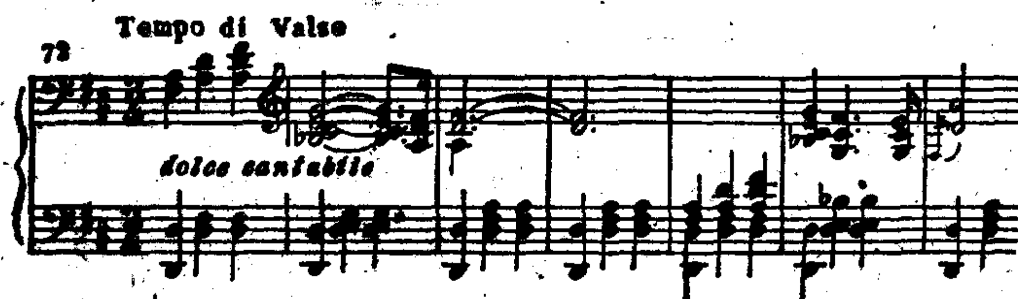


（5）牧童舞曲（Andante 行板），据剧本作者的构思，玩具牧童“一边跳舞，一边吹着芦笛”。舞曲的正主題是作曲家出色的創造，他用三支长笛奏田园的旋律。美丽的旋律是和乐器的性能分不开的，好象这首輕快活泼的音乐賦有了长笛的灵魂，犹如风儿吹进了“一根芦葦的响亮的孔洞里”。
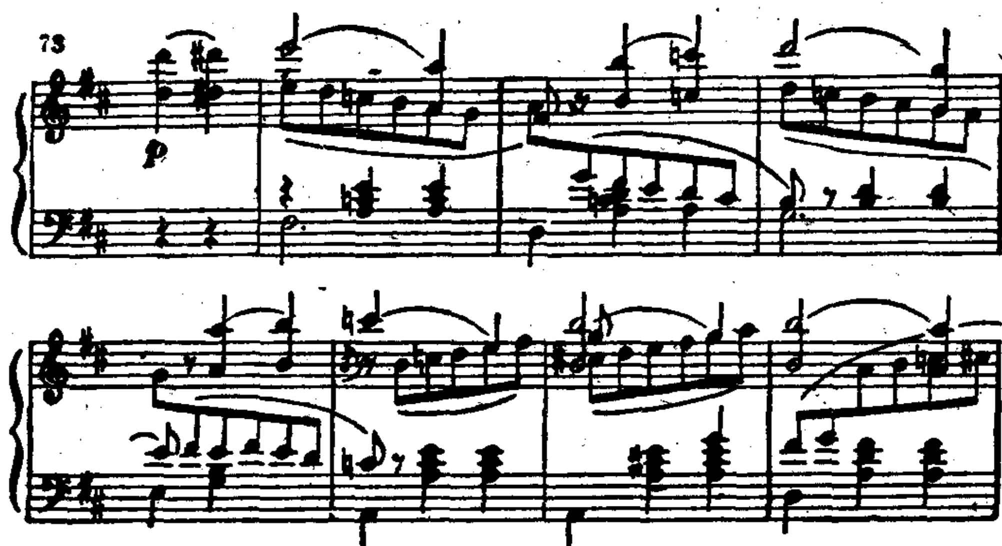


(6) 瑞貢媽媽和小丑(Allegro giocoso 嬉戏的快板)。起初是一首速度快、节奏突出的小丑舞曲，接着是速度中庸的瑞貢媽媽和从她的裙子下面钻出来的孩子們一起跳的滑稽舞蹈；然后是一支总的分組舞曲，用小丑舞的音乐。

№13. 百花圓舞曲。一位身穿織金錦緞的矮人(大总管)拍拍手，立刻出现了身穿百花之衣的三十六位舞女和三十六位舞男。他們手拿一大束花朵献給新郎和新娘，接着就开始了大型群舞圓舞曲。
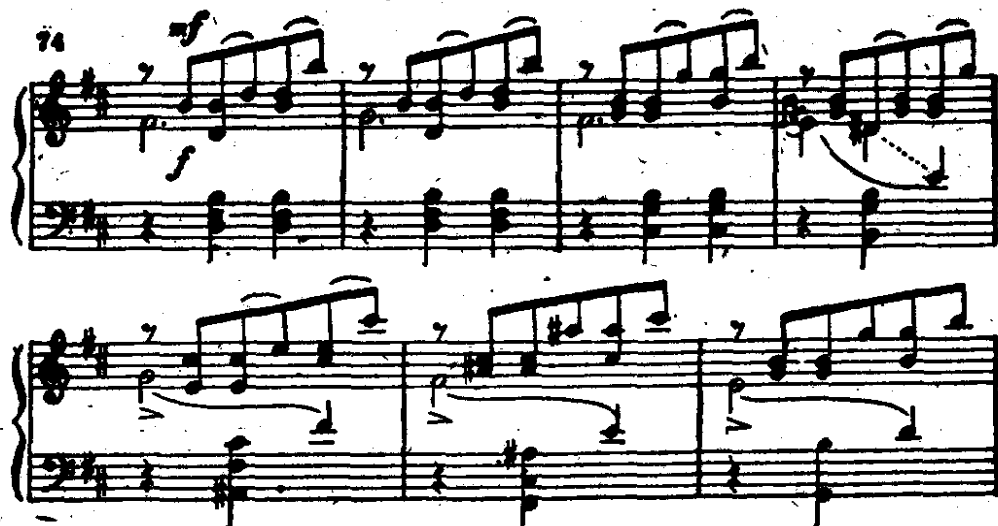
«百花圓舞曲»和下面一首«双人舞»是«胡桃夹子»表演性舞蹈組曲的頂峰，它很象«天鵝湖»第一幕的A大調和«睡美人»第一幕的♭B大調大型圓舞曲，但是它的旋律比它們更丰富，交响发展规模也更宏大。圓舞曲开始的节奏是竖琴的一大段出色的华彩乐段。正主題由法国号奏出：



这个主題在整个圓舞曲发展中起着主要作用，它表现了舞曲的基本情緒——热鬧而庄严的节日气氛，而这仅仅是作曲家的幻想創造出来的美丽的旋律之一。第二(中間)段中，作曲家給了我們另一些新颖的、扩展的和旋律更为迷人的主題。这一部分开始，长笛和双簧管奏出这样的旋律：



特别是大提琴接着演奏的一支充满抒情性的旋律:
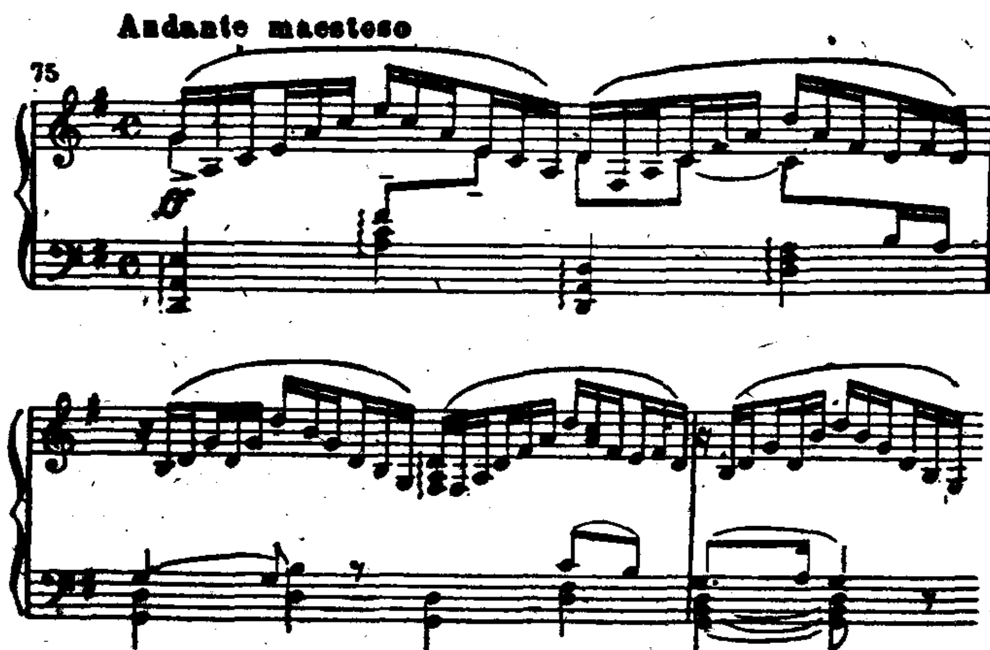


圆舞曲的第一段重复(再现部)之后就是結尾部分，我們熟悉的主題在其中获得交响发展，更具有狂欢的热鬧性质。

№14. 双人舞。夹心糖仙子和伴随她的王子一起跳起舞来。(在现代的演出中，这段双人舞通常由克拉拉与胡桃夹子表演，这样完全符合这一曲目的性质。)
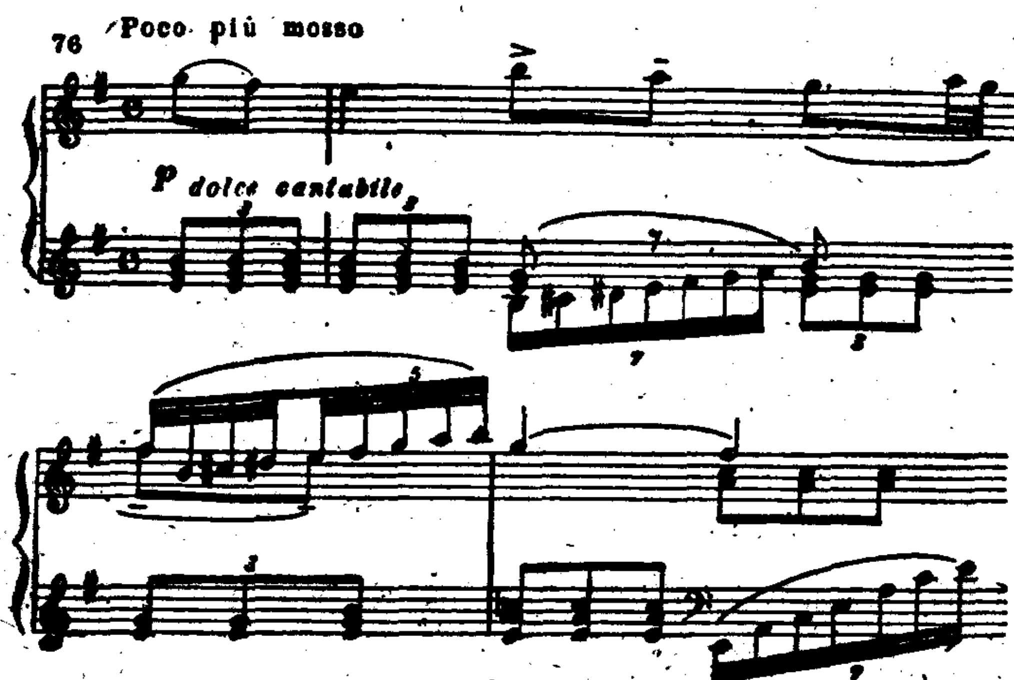
場面由"效果輝煌的"(M.彼季帕語)慢板舞曲开始。

这段慢板出色的地方不仅是它的规模和表面宏伟的音响，主

要还是它的内在感情丰富、内容深刻和它的交响发展气魄宏大。仅仅由于这些优点，这段慢板与那华丽的、显然达到了情感高峰的《百花圆舞曲》一样，在戏剧结构方面“大获全胜”。慢板的第一主题是光明的、庆祝性的：
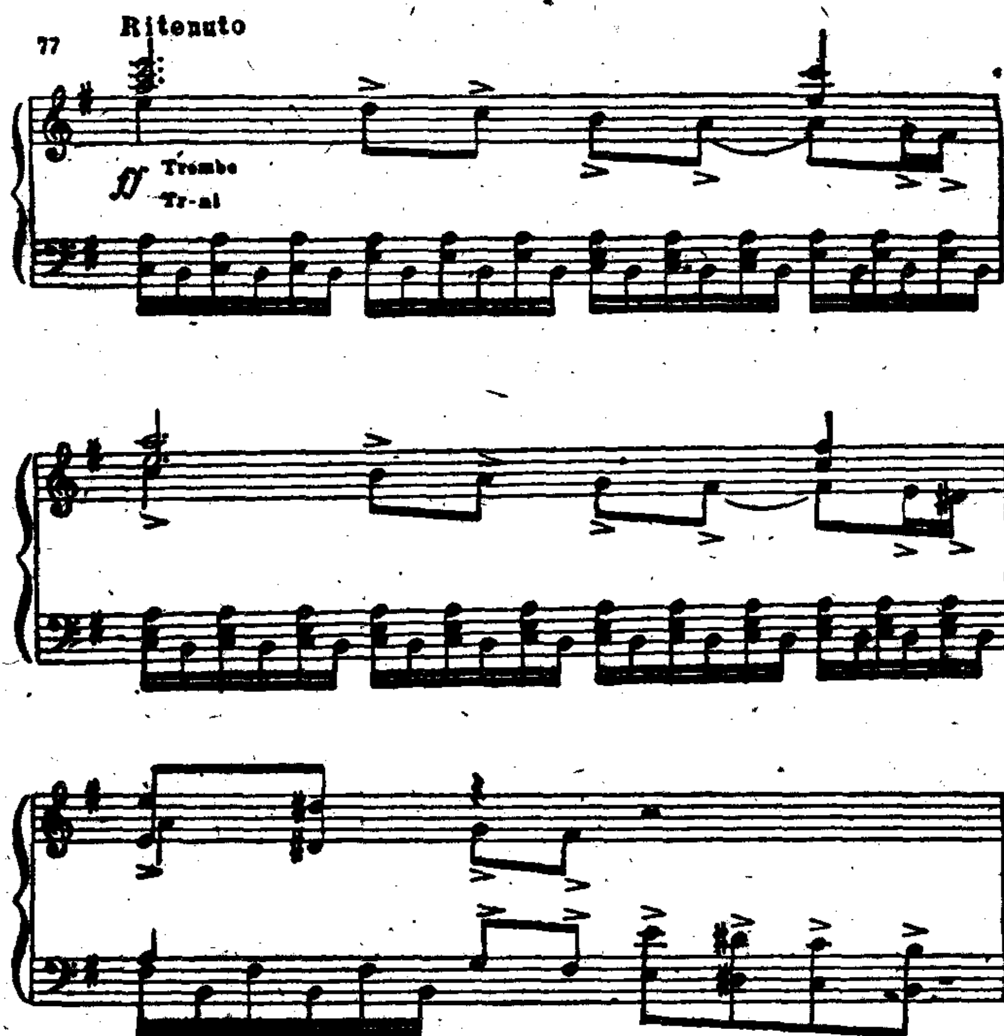


中段出现了动人的悲歌旋律：



这段朴实的歌调开始了一个新的、更丰富的交响发展阶段，在发展过程中，悲歌的形象愈来愈活跃，同时，也愈来愈哀戚动人。

小号和长号阴森地奏出慢板第一段主题。这时候它以一种新的面貌出现，使人想起柴科夫斯基典型的严峻的"命运的判决"主题[1]
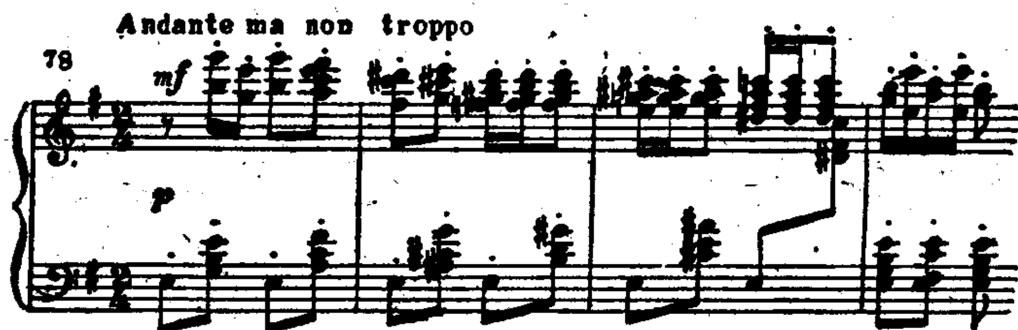


---

[1] 不仅这个形象（音乐形象），连慢板中部的整个发展规模也足以代表柴科夫斯基。它和第五交响曲的中段行板也极其巧合。
在这里，仍然是同一个音乐形象"题材"：起初是动人的悲歌（单簧管独奏），然后是最初形象的急剧戏剧变化、模进的发展，最后是"宿命主题"作为高潮森严地出现。

行板的第三段重复第一主题，表现得新穎、更明朗、更富有华丽的节日色彩，結尾是宽广而平靜的。

慢板之后是两个变奏独舞与总的結尾。男的变奏舞是一首塔兰台拉舞曲，带有一点这类热烈的舞蹈不常有的忧伤色彩。

女的变奏舞是一首行板，带有清澈的、"逐漸消失"的鋼片琴声音，这是柴科夫斯基在色調上的一种絕妙的新創造：



这支曲子的意图在彼季帕的大綱中曾有所指示，他想在这儿使人听到"噴泉上的水珠濺落"，而柴科夫斯基創造的形象总是心理描繪甚于外表描繪。这支抒情小曲充滿着复杂的情感，我想这样形容它：外表是冷靜的，感情的抑制是神秘的，但在某一灵魂深处却激动得发抖，战战兢兢。这段抒情小曲和舞剧的其它各段音乐一样，表现出«胡桃夹子»的构思丰富多彩：生活的眞实深处通过天眞的童話、儿童的田园詩、五光十色的舞台場面透露出来；初次的惊慌强調了光明的理想，而在熾热的青春力量里，滲入了悲哀和痛苦。

№15. 末場圓舞曲和壮丽收場。这是全体参加的結束性舞蹈，用M.彼季帕的話說，它是"迷人而热烈的"。圓舞曲轉为宁靜光明的壮丽收場音乐，結束了整个舞剧。

簡明参考书目

一、文件材料、回忆录

M.柴科夫斯基:«П.И.柴科夫斯基的生活»三卷本，約翰逊出版社莫斯科1900—1902年版。

«П.И.柴科夫斯基的生平。生活与創作年表»,莫斯科1940年版。

«П.И.柴科夫斯基日記»(1873—1891),莫斯科1923年版。

«П.И.柴科夫斯基家书集»,第一卷(1850—1879),莫斯科1940年版。

«П.И.柴科夫斯基致亲友书信选集»,莫斯科1955年版。

«П.И.柴科夫斯基与Н.Ф.馮·梅克夫人通信集»三卷本，莫斯科1934—1936年版。

«П.И.柴科夫斯基与С.И.塔涅耶夫通信集»(书中也載入了柴科夫斯基致其他人的书信和С.И.塔涅耶夫所藏的一些书信材料)。

«П,И.柴科夫斯基与П.И.約翰逊通信集»卷一(1877—83),莫斯科1938年版;卷二(1884—1893),莫斯科1952年版。

«天鵝湖»1877年劇本。第一次发表于"戏剧报"1876年第100期及庫德林那米隆諾夫出版社1877年刊行的一些小册子中，轉載于Ю.斯洛尼姆斯基的«柴科夫斯基与当时的舞剧院»一书(莫斯科1956年版)附录中。

«天鵝湖»1895年劇本。(М.И.柴科夫斯基为М.彼季帕和Л.伊凡諾夫編导的彼得堡第一次演出而改編),載于П.約翰逊1895年版的«天鵝湖»总譜及圣彼得堡1895年出版的个别小册子中(文字有所变动)。

«睡美人»,梦幻舞劇,П.И.柴科夫斯基作曲,圣彼得堡1889年版。(为彼得堡初演而作的劇情說明书)

舞劇«睡美人»劇本，第一次刊于«皇家劇院年鉴»(1890—1891年度),轉載于«柴科夫斯基全集»卷12之四。

M.彼季帕:«睡美人»大綱(这是一种方案，藏国立巴赫魯申中央戏劇博物館，法譯俄者为Ю.А.巴赫魯申)。初刊于«柴科夫斯基与劇院»一书，莫斯科1940年版，轉載于П.柴科夫斯基全集»卷12之四。

M.彼季帕:«舞劇〈睡美人〉演出大綱»(这是一种綜合性方案，綜合了巴赫魯申博物館与克林的柴科夫斯基故居博物館所藏的各种方案。俄譯者为А.Б.莫甫申宗与Е.Я.苏里茨，初刊于«柴科夫斯基与当时舞劇院»一书1956年版之附录中。

舞劇«胡桃夹子»劇本，初刊于«皇家劇院年鉴»(1892—1893年度)，轉載于«П.柴

科夫斯基全集»第13卷之二。

П. 柴科夫斯基与M. 彼季帕:«胡桃夹子»，二幕三場梦幻舞剧。圣彼得堡1892年刊印(为彼得堡初演所作的剧情介紹)。

M. 彼季帕:«舞剧‹胡桃夹子›大綱»(方案之一。藏巴赫魯申博物館。俄譯者为Ю. A. 巴赫魯申)，初刊于«柴科夫斯基与剧院»，莫斯科1940年版中，轉载于全集第13卷之二。

M. 彼季帕:«舞剧‹胡桃夹子›大綱»(克林博物館藏本,俄譯者为E. Я. 苏里茨)，初刊于«柴科夫斯基与当时舞剧院»之附录中。(1956年版)

«‹天鵝湖›两种編訂本对照表»，载«苏联音乐»1953年第8期第56—61頁。同上表之另一种，刊于«柴科夫斯基与当时舞剧院»1956年版。

«П. И. 柴科夫斯基与K. Ф. 瓦尔茨通信集»(論未完成的舞剧«瓦塔那貝»)，载于«柴科夫斯基在莫斯科舞台上»(莫斯科-列宁格勒1940年版)一书中。

K. 瓦尔茨:«剧場生活60年»，列宁格勒1928年版。

«П. M. 普契尔尼科夫的回忆»(关于插入«天鵝湖»第三幕的«pas de deux»(双人舞)«莫斯科公报»1900年第297、298期。

H. 卡什金:«回忆П. И. 柴科夫斯基»，莫斯科1954年版。

«M. И. 彼季帕回忆录»，圣彼得堡1906年版。

B. 波戈热夫:«回忆П. И. 柴科夫斯基»，刊于«柴科夫斯基:回忆与书信»(И. 格列包夫編訂)彼得堡1924年版。

二、論文、研究

[阿薩菲耶夫, Б.]格列包夫, И:«天鵝湖»(內容簡介，«論舞剧‹天鵝湖›的演出»一文)，列宁格勒1934年版。

同上作者:«交响乐随笔»，彼得堡1922年版, Intermezzo III(間奏曲之三)(論柴科夫斯基与格拉祖諾夫的舞剧)。該书之关于«睡美人»的片断論述，见«阿薩菲耶夫选集»1954年版第二卷。

同上作者:«論俄罗斯歌舞剧通信集»中«睡美人»一文。«彼得堡国立剧院周报»，1922年第5期，轉刊于作者选集卷二(1954版)。

同上作者:«‹胡桃夹子›上演30年»，霍夫曼——柴科夫斯基和彼季帕——弗塞沃洛日斯基。俄罗斯的騷动与俄罗斯的empire(皇帝)。論«胡桃夹子»的末場音乐，論俄罗斯的，特别是柴科夫斯基的全部末場音乐。«走向新岸»1923年第一期。

同上作者:«俄罗斯儿童音乐»(論«胡桃夹子»)，选集第4卷。

Ю. 巴赫魯申:«柴科夫斯基的舞剧及其演出史»，载«柴科夫斯基与剧院»，A. И. 沙威尔張校訂，1940年版。

B. 包格丹諾夫-貝列卓夫斯基:«П. И. 柴科夫斯基的舞剧的音乐戏剧結构»，刊«柴科夫斯基的作品在基洛夫歌舞剧院的演出»，1940年版。

同上作者:«加琳娜·烏兰諾娃»，1949年版。

H. 卡什金:«‹天鵝湖›——柴科夫斯基先生的舞剧音乐»，载«俄罗斯公报»，1877，25/II，轉刊于H. Д. 卡什金的«論П. И. 柴科夫斯基文选»，1954年版。

同上作者:柴科夫斯基的«睡美人»，«莫斯科公报»，1899, 19, 1，轉载于H. Д. 卡什

金之同上书。

Г. 拉罗什:«天鹅湖»,«音乐批評文集»卷2(論柴科夫斯基),第一部分,1922年版。

同上作者:«睡美人»,余同上。

И. 莫伊塞耶夫:«創造性地对待古典舞剧»(斯坦尼斯拉夫斯基—丹欽科剧院上演«天鹅湖»),«苏联音乐»1953年第8期。

Н. 諾西洛夫:«П. И. 柴科夫斯基的舞剧在基洛夫剧院演出»,刊«柴科夫斯基的作品在基洛夫剧院上演»(文集),1940年版。

Ю. 斯洛尼姆斯基:«19世紀的舞剧大师»,1937年版。

同上作者:«柴科夫斯基与当时的舞剧院»,1956年版。

Г. 烏兰諾娃:«天鹅»,刊«柴科夫斯基与剧院»一书,А. И. 沙維尔强校訂,1940年版。

同上作者:«成功的探索»(論斯坦尼斯拉夫斯基—丹欽科剧院上演的«天鹅湖»)。«苏維埃文化报»,1953年5月9日。

В. 雅科夫列夫:«柴科夫斯基的作品在莫斯科各剧院»(柴科夫斯基音乐剧作在莫斯科的初演),刊«柴科夫斯基的作品在莫斯科舞台上»,1940年版。